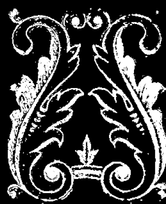
HAND

—

AESTHETIK
DER
TONKUNST



Zur

Belohnung und zum Zeugniß des Fleißes

für

Seltmann

aus Warschau gebürtig,

ein Mitglied der ersten Classe

der combinirten

Alt- und Neustädtschen-Gelehrten-Schule

aus der Stiftung

des Bürgermeisters Gottfried Weiße

beim jährlichen großen Schul-Examine

öffentlich zuerkannt

vom Senat

der beiden Chur- und Hauptstädte Brandenburg

den 6 April 1848

[illegible signatures]

Aesthetik

der

Tonkunst.

Von

Dr. Ferdinand Hand,
Professor und Geh. Hofrath.

Erster Theil.

Zweite Ausgabe.

Leipzig,
Verlag von Eduard Eisenach.
1847.

Ihrer

Königlichen Hoheit

der Prinzessin

Augusta

von Preußen,

Herzogin von Sachsen=Weimar=Eisenach,

in tiefster Verehrung
und in dankbarer Erinnerung vergangener Zeit

ehrfurchtsvoll gewidmet

vom

Verfasser.

Vorrede.

Hätte die von Nägeli aufgestellte Behauptung, in Sachen der musikalischen Kunst sey dem Dilettanten zu sprechen kaum vergönnbar, eine allgemeine Billigung gefunden, würde ich mit noch größerer Schüchternheit diesen Versuch den Lesern übergeben, als es dennoch geschieht. Dagegen kann ich wohlgemuth dem Tadel erwiedern, daß, wenn das Unternehmen in einer unsichern Hand misglückte, den Kunstgenossen der Vorwurf zufällt, sie hätten längst schon als die Berufenen das Wort ergreifen müssen und nicht gegen alle Verpflichtung schweigend dem Kunstfreunde das Stimmrecht überlassen sollen. Noch hat unsere Litteratur keine Aesthetik der Tonkunst aufzuweisen, und was hie-

und da in den Lehren der allgemeinen Aesthetik darüber gesprochen worden ist, reicht nicht aus. Das Bedürfniß wurde aber mehr und mehr fühlbar, je eifriger man fortfuhr in Zeitschriften über vorhandene Werke auch in ästhetischer Hinsicht zu urtheilen und auf Principien zurückzuweisen, die, wenn auch vorhanden, doch nirgends klar ausgesprochen waren. Die Leser dieser Zeitschriften werden mir zugestehen, daß dort in Bezug auf Aesthetik wegen der verschiedensten Standpuncte eine wahre Sprachverwirrung herrscht, und nicht selten ein vages Hin- und Herreden ohne alle Principien und ohne Beachtung der Grenzlinien und des Wesens der Kunst zu keinem Resultat führt. Dieser Nothstand konnte nur Abhülfe wünschen lassen, und von mehr als einer Seite wurde das Versprechen einer Aesthetik der Musik gegeben, von keiner bis jetzt erfüllt. Nach mehreren Versuchen wissenschaftlich begründeter Darstellung würde endlich eine allgemeine Grundansicht herrschend werden und der Gewinn für die Kunstleistung nicht mangeln. Ein ernster Anfang aber will gemacht seyn.

Niemand wird mir so nachdrücklich sagen, an welchen Schwächen dieser mein Versuch noch leide, als ich mir selbst. Die Begründung scheint nicht umfassend genug, die Nachweisung der Beispiele sollte reichlicher und ausführlich seyn, der Darstellung geht Gewandtheit und Eleganz ab. Wenn dagegen Jemand bemerkte, das Buch enthalte Vieles, was man schon gewußt habe, oder was als ausgemachte Wahrheit gelte, so darf dies kaum für einen Tadel bei einer Schrift genommen werden, welche eben bemüht war, allgemein Anerkanntes zu sammeln und auf festere Grundlagen zurückzuführen. Es soll hier das Einzelne eine systematische Ordnung erhalten. Nur Eins wage ich mit der sichersten Offenheit zu bekennen, daß, was hier ohne alle Anmaßung und fern von polemischer Tendenz dargeboten wird, ein Product der wärmsten und reinsten Liebe für die Kunst ist. Unter diesem Namen möge es eine freundliche Aufnahme finden und Einsichtsvollere veranlassen, bald ein Besseres und Gediegeneres zu liefern.

Den Gang der Untersuchung, welchem ich ge-

folgt bin, setzt die Einleitung auseinander. Das Buch selbst wünsche ich als Lehrbuch betrachtet zu sehen, damit man nicht eine blos ergötzliche Unterhaltung erwarte, sondern vielmehr zu schärferem Nachdenken und weiterer Ausführung einzelner Andeutungen veranlaßt werde. Der zweite Theil, welcher die ästhetischen Lehren der Composition enthalten soll, wird so schnell, als gewonnene Nebenstunden es möglich machen, nachfolgen.

Jena, den 12 August 1837.

F. Hand.

Inhalt.

Einleitung.

§. 1.

Ueber Musik zu sprechen und die Werke musikalischer Darstellung nach einer aufgestellten Gesetzlichkeit zu beurtheilen ist in mehrfacher Rücksicht schwer, und bei der Unsicherheit des Verständnisses weit mißlicher, als die Vielzahl der Sprechenden glaubt. Der Gegenstand nemlich, an sich betrachtet, liegt hier nicht in dem Gebiete des Verstandes und der Begriffe, und wird mithin nicht leicht durch Worte erfaßt, da er vielmehr erst in das Gebiet der Vorstellungen herübergezogen und durch Abstraction gewonnen werden muß. Vergeblich wird man einem bloßen Verstandesmenschen das Wesen zu demonstriren versuchen, welches zu seiner unmittelbaren Auffassung eines Ohrs und eines Herzens bedarf, und die Voraussetzung, es beruhe das Aesthetische in formalen Begriffen, führt zu dem misglückenden Verfahren, auch das lehren zu wollen, was nur mit ganzer Seele unmittelbar ergriffen werden kann. Auf der andern Seite bringt den Maaßstab der Beurtheilung ein Jeder aus der Sphäre seines Gemüths als einen besonderen mit sich, und bedingt so das Urtheil schon durch den Grundsatz, nach welchem in dem Gebiet der Gefühle eine Berufung an ein allgemeines Schiedsgericht nicht statt findet. Um nun aber doch zu einem Gesetze zu gelangen, verlieren sich die Sprechenden wol auch so ins Allgemeine, daß der unklare Gedanke in leeren Formeln und unbestimmten Bezeichnungen einer oft phantastischen Sprache versinkt und mit noch so vielen und zierlich ausgeschmückten Worten Nichts aufgestellt, wenigstens Nichts ausgemacht wird. Selbst der Weg,

auf welchem musikalische Urtheile zu Stande gebracht werden, erhöht die Schwierigkeit. Das Gemälde und die Statue stehen vor Augen und können mit Ruhe und fester Fixirung des Blicks betrachtet werden; das Werk der Tonkunst schwebt vorüber und läßt dem Nachdenken kaum Momente; ein bloßes Lesen der Noten, wie oft auch die Kunstrichter dies für zureichend erachten, ersetzt nimmer die unmittelbare Auffassung lebendiger Töne. Dennoch dürfen alle diese Schwierigkeiten und diese Gefahr des Misverstehens uns nicht von jedem Versuch zurückschrecken. Wir müßten ja von Religion und Liebe, wir müßten von dem Schönen überhaupt schweigen, wenn es versagt seyn sollte, betrachtend in das innerste, tiefste Seelenleben einzudringen, und das Gesetz aufzusuchen, nach welchem die Schöpferkraft des Genies die Werke der Tonkunst entstehen heißt. Und wem ist auf dem gewöhnlichen Lebenswege das Bedürfniß nicht fühlbar, für eine Bezeichnung der Art und des Werthes vorhandener und genossener Werke vor Allem darüber zur Klarheit zu gelangen, was das musikalische Schöne sey und wie es wirke, welche die Grenzen dieses Kunstgebietes ausmachen, in welchen Formen die musikalische Kunst schaffe und walte. Den Zweck der Verständigung aber werden wir hierbei nur unter einer zweifachen Bedingung erreichen. Einmal gebe man im Voraus zu, daß im großen Umfange des Seelenlebens nicht Alles den Begriffen zufällt, und mithin nicht Alles seine Beweise von den Schlüssen des Verstandes empfängt, sondern es auch des lebendigen Glaubens bedarf an ein Letztes, Nichtdemonstrables, welches als ein Vorhandenes anerkannt und ergriffen werde. Ein Anderes ist die Wahrheit erkennen, ein Anderes die Schönheit unmittelbar erfassen, indem diese Erscheinung des Lebens ein Letztes, über den Begriff Hinausreichendes enthält, was dem Glauben an ein Unendliches gegeben ist, und dessen wir in Gefühlen gewiß werden. Darum muß hier auch die bestimmte Nachweisung schon genügen. Dann aber liegt eine zweite Bedingung möglicher Verständigung in der

ruhigen Theilnahme an Befestigung der Grundansicht. Bevor man nicht einig und klar geworden ist über das allgemeine Wesen der Musik, wird bei den schwankenden Meinungen kein sicheres und ausreichendes Urtheil über das Schöne in der Musik möglich, und ohne sich jene Grundansicht vollständig aufgehellt zu haben, wird Niemand über ein einzelnes Kunstwerk, welches vorliegt, richtig entscheiden, ja es nicht einmal vollständig erfassen können. Nirgends wol finden wir, so lehrt die tägliche Erfahrung, mehr ungründliches Geschwätz und leeren, oft mit phantastischem Aufputz prunkenden Wortkram, als in Sachen der musikalischen Kunst. Die Meisten meinen zu fühlen, was ihnen nicht einmal fühlbar werden kann, und bringen in Ermangelung klarer Begriffe das vermeintlich Unaussprechliche auf Bilder und Vergleichungen zurück, ohne damit den Gegenstand im Geringsten zu erklären. Jedem muß freilich das Recht zugestanden werden, in Sachen des Menschlichen mitzusprechen, wenn es nur nicht mit Anmaßung geschieht. Und wenn die ästhetische Beurtheilung musikalischer Kunstwerke größtentheils in den Kreis fällt, welchen man mit dem Namen der Dilettanten bezeichnet, und die Zunftgenossen nicht selten mit einem verächtlichen Blicke vorübergehen, so mag anderer Seits beachtet werden, wie Wenige unter den Künstlern auf dem Standpunct einer Kunstwissenschaft stehen und über das Gesetzliche Aufschluß zu geben vermögen. Dieß Alles erweitert den Gesichtskreis der Betrachtung.

§. 2.

In dieser Betrachtung dürfen wir nicht die Musik vor und außer dem Kunstwerk unberücksichtigt lassen. Auch das Früheste und Allgemeine haben wir als Grundlage anzusehen, in seine Elemente zu zerlegen und das unter aller verschiedener Form gleich erhaltene Wesen zu ermitteln. So muß das geistige Leben in dem Verhältniß zur sinnlichen Erscheinung der Töne klar werden, das

Geheimniß des innersten Seelendaseyns Deutung erhalten, und das Gebiet der Kunst, auf welches hier die Schönheit eintritt, in bestimmtere Grenzen, so wie dessen Gesetz in zureichender Gültigkeit bezeichnet werden. Bei der Lösung dieser Aufgabe treten aber die Vorfragen ein, ob die Untersuchung auf die tönende und gesungene Musik, oder auf die vernommene und gehörte gerichtet sey; ob der Zweck der Musik darin liege, ausgesprochen und gesungen zu werden, oder ob sie vorhanden ist, um gehört zu ergötzen. Ist die Aufführung eines Musikwerks nur eine Copie des Kunstwerks, oder das Kunstwerk selbst? Oder sind Musikwerke ohne Aufführung nur verhangenen Gemälden gleich? Ist dem, welcher ohne fremde Zuhörer singt oder spielt, das eigne Hören oder die Aussprache seines Innern die Hauptsache? Blieben diese Fragen ohne Rücksicht, so könnte es an Misverständnissen nicht fehlen. In alter Zeit sprach Athanasius Kircher, in neuer Nägeli immer nur von der gehörten, Wirkung hervorbringenden Musik, Andere dagegen nur von der componirten, aus dem Innern hervortretenden. Mag nun allerdings die Bestimmung eines jeden Kunstwerks seyn, mit dem Sinn erfaßt zu werden und zu gefallen, oder dem Geiste eine ideale Befriedigung zu gewähren, so strebt ursprünglich die Musik nach Aussprache, und will daher in Gesang und Spiel das laut werden lassen, was das Herz bewegt. Vereint finden wir das Subjective und Objective darin, daß die Ausführung einer fremden Composition immer eine Reproduction des Ursprünglichen ausmacht, und der musicirende Mensch die angeeigneten Gefühle als die Seinigen darstellt, der hörende sie in sich angeregt fühlt.

§. 3.

Die ästhetische Behandlung der Musik wird da, wo es auf eine systematische Grundlage und die Ableitung der Kunstregeln ankommt, durch den Mangel von Vorarbeiten erschwert. Seit langer Zeit wurde die Lehre der

allgemeinen Aesthetik sorgsam angebaut und begründet, so daß jede verbessernde Untersuchung eine reichliche Vorlage vorfindet; die specielle Poetik fand ihre Bearbeiter; nur die Musik theilte mit der Malerei das Loos, zurückgestellt zu werden, und zwar zum großen Nachtheil für das Allgemeine. Hätten nemlich die Aesthetiker ihre Beweisführung auch auf die Kunst der Töne sich erstrecken lassen, würden sie an vielen Stellen das Unzureichende ihrer Theoreme wahrgenommen haben. Lange schon war die Musik zur Kunst ausgebildet und das Schöne in ihr gegeben, doch sie blieb nur Gegenstand des Genusses und der Verehrung, ohne in den Gesichtskreis ästhetischer Betrachtung gezogen zu werden. Die Philosophen verachteten sie oder gingen wenigstens auf die Frage nicht ein, ob wol auch von der musikalischen Kunst eine Wissenschaft möglich sey. Nur die Regel der Technik und der mathematische Inhalt beschäftigte die Forscher. Bis daß durch Deutsche eine Wissenschaft des Schönen und der schönen Kunst aufgestellt wurde, gebrach eine feste Grundlage. In den musikalischen Schriften, welche uns aus dem Alterthume verblieben sind, macht das Aesthetische den schwächsten Theil aus. In wiefern Pythagoras in der Musik nicht allein das Gesetz wohlgeordneter Verhältnisse und die mathematische Grundlage erkannt hatte, sondern auch das Entsprechende in den Gesetzen des sittlichen Lebens nachwies, und den bildenden Einfluß der Musik praktisch erprobte, kennen wir nur im Allgemeinen. Plato erkannte auf einem höheren Standpunct in der Musik den Ausdruck des inneren Lebens als Nachahmung der verschiedenen Gemüthszustände, und legte ihr die Idee des Schönen zum Grunde, welche als sittliche Schönheit mit dem Guten vereint aus Gott stammt, und daher auch zu dem Einklang mit Gott führt. Er erhob die Bestimmung der Musik über die sinnliche Lust empor, und sprach gegen diejenigen, welche sie nur um der Ergötzung willen werth zu schätzen pflegten. Dadurch, daß er namentlich die Anwendung der Instrumente in ihrer Selbstständig-

keit, ohne Worte des Dichters, als zu künstlich verwarf, wollte er die Musik dem bloßen Sinnenreiz entziehen und in das höhere Gebiet des denkenden Geistes einführen; denn auch er sah in ihr die Schöpferin der reinsten Lebensharmonie und eine Offenbarung der göttlichen Idee. Damit war die Deutung eines geistigen Wesens der Musik und der große Umfang gewonnen, in welchem die Einheit der Idee des Schönen und Guten Raum fand. Bei Aristoteles finden wir keine wesentliche Verschiedenheit dieser Ansichten. Auch er sprach der Musik einen geistigen und göttlichen Charakter zu, sah in ihr eine freie Kunst, die weder dem Nutzen, noch dem Zeitvertreib diene, und wie sie in edler Bethätigung des Geistes und als Mittel sittlicher Erziehung wirke. Seine Aesthetik führte nur die Lehren der Poetik gründlicher aus. Den Pythagoräern, welche sich Kanoniker nannten, und deren mathematischer Theorie trat Aristoxenus mit der Behauptung entgegen, daß in Sachen der Musik nicht der Verstand allein, sondern das Ohr entscheide, und leitete so auf die Frage hin, welchen Antheil Verstand und Empfindung und Gefühl an der Musik zugleich habe, ohne jedoch zu einer ausreichenden festen Grundlage zu gelangen. Unter den übrigen musikalischen Schriftstellern, welche meist nur die Tonordnung behandelten, kann in späterer Zeit nur Claudius Ptolomäus als der genannt werden, welcher, ohne einer Autorität zu folgen, die Lehren der Harmonie zureichender begründete, und weil er den Ursprung der Musik in dem Gemüth nachwies, auch den Charakter der Tonarten schärfer ins Auge faßte. Doch wie schätzbar auch die von den alten Schriftstellern aufgestellten scharfsinnigen Beobachtungen und Reflexionen über die Bedeutung der Musik und ihren Einfluß aufs Leben sind, so war an eine allgemeine Grundansicht und Lehre so lange nicht zu denken, als die Musik nur als die begleitende Dienerin der Poesie galt. Die Kunst eilte auch hier der Theorie voraus. Dies erzählt die Geschichte der Musik in christlicher Zeit, welche zugleich er-

kennen läßt, daß das bis dahin behandelte Theoretische sich nur auf die Grammatik oder den mathematisch-technischen Theil der Kunst, als Generalbaß oder Tonsetzkunst, beschränkte. An das, was in den Tönen gefällt, und wie es gefällt, dachten nur Wenige. Noch kam die Musik nicht als schöne Kunst in Betrachtung, wozu ein tieferes Ergründen der Natur des Schönen vorausgesetzt wurde; dieses aber ward dann erst möglich, als das Gebiet des gesammten Seelenlebens abgegrenzt und geordnet war. Daher erwarb sich die Schule der Philosophen Wolf und Baumgarten das unläugbare Verdienst, das Schöne in das Gebiet philosophischer Forschung wieder eingeführt und neben der Logik und Ethik eine Aesthetik als Lehre vom Schönen und der schönen Kunst aufgestellt zu haben. Aber das Schöne blieb dem Vollkommenen gleichgestellt, und die Bedingungen, unter denen etwas gefällt, wurden aus dem Begriff der Vollkommenheit abgeleitet; dagegen die Erkenntniß des Schönen als eine sinnliche, immer nur für eine undeutliche und verworrene angesehen wurde. Die übrigen Künste fanden jedoch bald ihre ästhetischen Bearbeiter, die Malerei in Hagedorn und Mengs, die Sculptur in Winkelmann, die Poesie in Lessing; nur die Musik blieb zurückgestellt und man sah in ihr nur „die Darstellung leidenschaftlicher Empfindungen.“ Vom Schönen war dabei entweder gar nicht oder nur nebenbei die Rede. So verblieb es, bis Kant durch die Begrenzung der Sphären des menschlichen Seelenlebens zugleich auch Schöpfer einer Kunstlehre wurde. Die Musik betrachtete er freilich nur als schönes Spiel der von außen angeregten Empfindungen, und konnte sich selbst nicht entscheiden, ob hier bloßer Sinneneindruck oder die Wirkung einer Beurtheilung der Form in jenem Spiele obwalte. Ein Inhalt kommt da, wo die Töne in sich Mittel und Zweck vereinigen, und nur auf Erregung der sinnlichen Empfindung wirken, weiter nicht in Rücksicht. Gestand Kant der Musik auch die Sprache der Affecten und die durch dieselben bewirkte Erweckung ästhetischer Ideen zu,

so blieb ihm nur die mathematische Form der Zusammensetzung der Empfindungen für eine daran zu knüpfende Gedankenfülle wirksam, und indem er in Beziehung auf Reiz und Bewegung des Gemüths die Musik sogleich nach der Dichtkunst ordnete, wies er derselben, weil sie blos mit Empfindungen spiele, in Hinsicht der geistigen Cultur die unterste Stelle unter den schönen Künsten an. Die späteren Forschungen der Idealisten und Naturphilosophen führten eine wesentliche Umgestaltung herbei, indem durch sie eine Kunstwissenschaft gewonnen wurde, in welcher die Künste als Glieder eines großen Ganzen organisch geordnet erscheinen. Jene drangen auf Anerkennung einer höheren Bedeutsamkeit und einen Inhalt der Musik, und sicherten ihr den Antheil an idealer Schönheit; diese befreundeten Natur und Geist, und wiesen die Einheit Beider nach, und stellten die Verhältnisse zwischen der Kunst und Natur fest, was auf die specielle Aesthetik einen entscheidenden Einfluß hatte. Dennoch hat Niemand eine Aesthetik der Tonkunst aufgestellt. Was nemlich unter diesem Titel aus Schubarts Papieren herausgegeben worden ist, enthält einzelne schätzbare Bausteine für den Aufbau, und was Wilh. Müller (Leipzig 1830) als Aesthetik der Tonkunst benannt hat, liegt fern von wissenschaftlicher Forschung. Hoch zu achten sind dagegen die Beiträge, welche Seidel im Charinomos und die Theilnehmer an der musikalischen Zeitung und der Cäcilia gegeben haben, wie denn auch in anderen ästhetischen Schriften vieles Scharfsinnige und Treffliche sich zerstreut findet.

§. 4.

Niemals aber waren wissenschaftliche Bestrebungen, die Ansichten von dem Schönen und der Kunst zu begründen, ohne Einfluß auf die Kunstbildung, sollte sich auch der Weg nicht genau nachweisen lassen, auf welchem die Lehren der Schule ins Leben wirksam eintraten. Ihre eigene Bahn wandelt die Kunst, jeder Theorie vorausschreitend; dennoch werden da, wo die Lehren der Phi-

losophie in Grundansichten des Lebens übergehen, auch in den Kunstproducten die Einflüsse nachgewiesen werden können. Dies bestätigt die Geschichte der Musik, und sichert den Werth ästhetischer Betrachtung in Bezug auf die fortschreitende Ausbildung der Kunst. Leibnitz konnte nach seiner philosophischen Ansicht der Dinge über die allzukünstliche Musik seiner Zeit nur klagen. Wie Richardson's Romane den Principien der englischen moralisirenden Aesthetik entsprachen, Schillers Tragödien einem idealistischen Boden entstammten, so haben die von Rousseau vertheidigten Grundsätze, nach denen die Musik nur dem Ohre zu gefallen hat, eine längere Zeit durchgeklungen, wie dagegen die großen Compositionen des strengen und ernsten Stils von Händel und Bach nur in einer Zeit entstehen konnten, in welcher weder eine weiche Sentimentalität durch erkünstelte Affectionen angeregt, noch die Kunst von einer phantastischen Lebensphilosophie bedingt wurde, aber das Gemüth einen festen Glauben der Religion in sich trug, und der Verstand das Gleichgewicht gesunder Besonnenheit behauptete. Mozart drang, indem er das Schöne unmittelbar ergriff, auf Inhalt und Klarheit, Beethoven war Idealist, und strebte nach Weltharmonieen, indem er befähigt war, auch dem Kleinsten und scheinbar Unbedeutenden eine ideale Beziehung zu verleihen. Selbst in Hinsicht des Werthes der Musik und ihrer Arten traten von jeher die Meinungen auseinander. Da will der Eine nur die mit Poesie verbundene Musik gültig seyn lassen und nennt mit Hegel die Instrumentalmusik leer und unverständig; ein Anderer lobt nur strengen alten Kirchenstil und schließt mit Händel und Bach die Reihe originaler Muster ab. Nicht einmal da, wo das Wesen der Musik in Frage kommt, vermeidet man die Klippen der Extreme, und läugnet bald eine geistige Bedeutsamkeit überhaupt, bald erblickt man in der Musik die Sprache einer irdischen Seligkeit. In neuester Zeit hat sich die Trennung zweier Parteien herausgestellt, von denen die Eine in der Musik nur ein Spiel

wohllautender Töne anerkennt und geradehin behauptet, je inhaltloser sie sey, desto mehr entspreche sie ihrer Bestimmung, die Andere aber Alles auf eine vorherrschende Bedeutsamkeit berechnet. Jene beachten nicht, wie bei einem bloßen Spiel mit Tönen von einem schönen Kunstwerk, welches immer eine Idee in sich trägt, nicht die Rede seyn kann; diese übersehen, daß die Schönheit an sich befriedigen könne, ohne aus dem Gebiete der Erkenntniß und des Nachdenkens eine Unterlage zu entlehnen. Bei solchen Differenzen aber kann nur eine aufgehellte Grundansicht vom Wesen der Musik und von dem Schönen in der Tonkunst ein festes Urtheil vermitteln und ihren theoretischen Einfluß geltend machen. Ueber Vieles sind Alle einig, und es bedarf nur der Verständigung, weil auch da, wo die Meinungen sich trennen, meistens das Wahre nur schief steht, aber doch vorhanden ist. Dies kann uns zum Trost und zur Beruhigung dienen.

§. 5.

Aesthetik heißt die Lehre von dem Schönen oder von dem durch die Idee der Schönheit beherrschten contemplativen Leben, im Gegensatz der Lehren vom Wahren und Guten, oder der Logik, der Metaphysik und der Ethik. Ihre allgemeine Begründung und Stellung auf dem Gebiete der philosophischen Disciplinen können wir hier als anderwärts erörtert voraussetzen, und lassen uns durch den seiner Bedeutung nicht genau entsprechenden Namen nicht stören, da er sich weder mit Geschmackslehre vertauschen, noch ohne größere Zweideutigkeit durch Kunstlehre ersetzen läßt. Hat nun die allgemeine Aesthetik das Wesen des Schönen und der Formen desselben theoretisch zu bestimmen, die durch das Schöne bethätigten Seelenvermögen zu bezeichnen, und die Beziehungen aufzustellen, in denen das Schöne zu dem Leben steht, und schreitet sie im zweiten, angewandten Theile zu den Gesetzen der schönen Darstellung in der Kunst fort, so behandelt eine specielle Aesthetik dies Alles in

Rücksicht einer besonderen Kunstsphäre. Daher besitzen wir eine Aesthetik der Tonkunst, wie der bildenden Kunst und Poesie, in sofern das Schöne in Tönen oder in Gestalten und in Gedankenbildern und Worten gegeben ist, und sowohl erklärt werden soll, was das in den Tönen erscheinende Wohlgefällige und Ideale sey, als auch wie der musikalische Künstler seinen Werken einen ästhetischen Gehalt verleihe.

§. 6.

Die Wissenschaft von den Tönen läßt sich dreifach als eine physikalische, mathematische, ästhetische unterscheiden. Die physische Natur des Tons, wie derselbe entsteht und vernommen wird, stellt die Akustik auf. Die Kanonik behandelt die Größen und wechselseitigen Verhältnisse der Töne und deren Verbindung, und gibt in der Tonsetzkunde die Regeln für die Anwendung. Der Aesthetik aber liegt als Gegenstand der Untersuchung die Musik als schöne Kunst vor, damit sie darstelle, wie das Schöne in Werken dieser Kunst zur Erscheinung kommt, und was ein musikalisches Product zum Kunstwerk werden läßt. Fern liegt ihr das formal Technische, welches in einer Anweisung zu musiciren in so weit behandelt wird, als nicht damit der Vortrag eines geistigen Inhalts verbunden ist; und selbst das Formale derjenigen Verhältnisse, welche der Melodie und Harmonie zufallen, und den Inhalt der Lehre von der Setzkunst ausmachen, kommt nicht vollständig in Betrachtung. Indem sie aber das Geistige in der Musik zur Untersuchung zieht, und von der Einkehr der Schönheit in musikalische Werke spricht, kann sie nicht sicher vorschreiten, bevor die Fragen, was die Musik darstelle und wie sie darstelle, beantwortet sind. Und so kann ihr nicht erlassen werden, von dem Wesen der Musik überhaupt zu sprechen und die gesammte Tonwelt, wie solche auch ohne vollständige Ausprägung der Schönheit gegeben ist, aufzufassen; denn irrthümlich würden wir dem Tone an sich die Schönheit

zuschreiben, die nicht ursprünglich in ihm wohnt. Will man die Bezeichnung gestatten, so ist eine solche Lehre eine Philosophie der Musik.

§. 7.

Die folgende Betrachtung soll diese angedeuteten Aufgaben in vier Büchern zu lösen versuchen. Das erste dieser Bücher wird vom Wesen der Musik handeln, das zweite von dem Schönen in der Tonkunst, das dritte wird die Gesetze des musikalischen Kunstwerks verzeichnen, das vierte die Regeln der besonderen Musikwerke aufstellen. Der Weg wird von da ausgehen, daß wir die Grenzlinien, welche die Gebiete der Natur und der menschlichen Kunst trennen, feststellen und die ästhetischen Elemente in ihrer Sonderung von dem natürlichen Stoffe, wie in ihrer allmäligen Entwicklung bis zur vollendeten Schönheit verfolgen. Bei dem Kunstwerke angelangt, haben wir dann die allgemeine Kunstregel für das Schaffen eines musikalischen Werks aufzusuchen und die Eigenthümlichkeit oder Gesetzlichkeit der bisher erfundenen und aufgestellten Arten von Kunstwerken zu erläutern.

Erstes Buch.

Vom Wesen der Musik.

In einem gewissen Sinne fällt, wie sich aus der folgenden Untersuchung ergeben wird, die Musik dem Menschen allein zu, und wir stehen sie betrachtend auf dem Gebiete des menschlichen Geisteslebens; doch wird da der Begriff und das Wort in einem engern Umfang genommen, und tritt erst in der Beziehung auf die Kunst als vollgültig ein. Im weiteren, allgemeineren Sinne gehört die Musik der gesammten Natur und allem geistig belebten Daseyn an, selbst mit Inbegriff der sie durchdringenden Schönheit. Das Schöne nemlich beschränkt sich nicht auf die Grenzen menschlicher Kunst, sondern erscheint ja nicht minder in den Schöpfungen der Natur, und zwar früher und vor aller Kunst, wenn es auch immer nur für den Menschen vorhanden ist. Daher muß unsere erste Betrachtung von der Musik der Natur überhaupt handeln. Sie bildet die Grundlage alles Folgenden, und hat die volle Bedeutung der Erscheinung eines geistigen, auf vielzähligen Stufen wirksamen Lebens aufzufassen. Diese Betrachtung aber soll nicht von einer Definition ausgehen, welche nur für eine Namenerklärnng gelten könnte, sondern es möge vielmehr in fortschreitender Erörterung des Besonderen eine Umfassung des Ganzen so gewonnen werden, daß dabei sich ein allgemeines Princip von selbst ergibt.

Erstes Capitel.

Von der Musik der Natur überhaupt.

---

§. 1.

Wo irgend Leben sich findet, da erscheint es, wie verschieden auch die Sphäre seines Daseyns seyn mag, als Bewegung. Wirkende Kräfte thun sich kund, indem die starre Abgeschlossenheit freie Regung gewinnt, die Fessel einer äußern Nothwendigkeit gebrochen wird, und so die Ruhe sich in Bewegung umwandelt. Jedes Lebende ist ein Bewegtes. Die Erscheinung des Lebens aber setzt, in wiefern es nicht von äußeren Bedingungen abhängt, ein Inneres voraus, welches durch dieselben hervortritt und an sich unerkannt zum Kennbaren wird. Wo wir also in der Natur Lebendiges wahrnehmen, ist's immer Entäußerung, ein aus dem Innern Hervorgehendes, eine von Innen stammende Bewegung. Zweifach aber ist die Art dieser Erscheinung. Einmal hat sie statt in der Gestaltung der Natur, wo die Bewegung thätiger, wenn auch für uns verborgener Kräfte zur bestimmten beruhigten Form strebt und gelangt, von der Krystallisation des Gesteins bis zu dem Erzeugniß und der Bethätigung animalischer Körper. Dies ist das Leben oder die Lebensbewegung im Raume. Aber auch in der Zeit ist es gegeben, wo das Leben die Bewegung selbst ausmacht, von dem Pulsschlag des Herzens bis zum zeitlichen Umschwung der Planeten im großen Weltraume. Hier und dort spricht sich ein Inneres im Aeu-

ßeren aus und wird anschaulich, mag es im Werden begriffen seyn, oder im gewordenen Product und in einer scheinbar beharrenden Ruhe erkannt werden. Die räumliche Bewegung ist sichtbar und dem Auge gegeben; die zeitliche ist dagegen hörbar, und wo Leben in der Zeit vorhanden ist, da wird es auch, in sofern es dem Sinne zufällt, von dem Ohre erfaßt. So thut sich aber im Sichtbaren und Hörbaren ein im Innern Wohnendes, und weil das sich Entäußernde nicht der Körper selbst, sondern die in ihm wirkende Kraft und ein Unsichtbares, welches wir Geist nennen, ist, ein Geistiges kund. Dieses Geistige wirkt gestaltend, indem es den Raum erfüllt; es wirkt tönend, indem es die Zeit anschaulich werden läßt. Dieses letztere aber macht das Tonleben der Natur aus, wenn auch nicht immer dem menschlichen Ohre vernehmbar, doch eine Offenbarung des innern geistigen Lebens, welches alles Daseyn durchdringt und der Geist der Natur selbst ist.

§. 2.

Dieses geistige Princip alles lebendigen Daseyns steht, in sofern es einem Einzelwesen zukommt, in stetem Wechselverhältniß zu einem Andern, und wird, indem es Einwirkungen erleidet und ertheilt, als Empfindung bezeichnet, sey diese die reine Empfindung in Pflanze und Thier, oder die mit Reflexion verbundene im Menschen. Das in den Dingen der Natur waltende Leben ist daher immer empfindungsvoll, und ohne Empfindung nur der Tod. Wir haben aber dadurch eine nähere Bestimmung gewonnen; denn es ergibt sich nach dem Vorigen, daß in der lebendigen Natur überall, wo Leben gegeben ist, sich ein aus Empfindung hervortretendes Geistiges kund thut. Vermögen wir auch nicht das eigenthümliche geistige Wesen eines jeden Dinges genau zu bestimmen, oder auch nur aufzufassen, so ist's doch überall vorhanden, wo Leben erscheint und Bewegung hervorbringt oder darein versetzt ist, und es entäußert sich in Laut

und Tönen. Das große Ganze und alles Einzelne in demselben erklingt, auch ohne von unserm beschränkten Sinn vernommen zu werden, überall und immer da, wo Leben aus der Empfindung hervortritt, und so ein inneres Geistiges in der durch die Zeit hindurchgeführten Bewegung zur Erscheinung wird. Gelangt ein lebendes Wesen, von Andern berührt und auf diese einwirkend, zu der Aussprache innerer Zustände, wird es auch in Tönen vernehmbar.

§. 3.

Man wende hier nicht ein, die Unrichtigkeit einer solchen Ansicht liege klar vor, weil die Töne nichts anders, als Bewegung im Raume, nemlich unmittelbar oder durch die Oscillation von Körpern bewegte Luftwellen, welche immer nur räumlich bedingt werden, ausmachen. Allerdings gewährt die Luft in ihren Schwingungen das Medium, durch welches das zeitliche Leben der Natur uns vernehmbar wird, und es existirt im Raume; allein, was in diesen räumlichen Verhältnissen das innere Leben durch den Sinn erkennen läßt, bleibt für die Auffassung des Gehörs immer nur ein Zeitliches, und wir hören als geistige Wesen nicht die bewegte Luft oder die körperlichen Luftwellen, sondern durch dieselben die in der Zeit fortschreitende Bewegung; selbst die Existenz jener Schwingungen hat auch nur das Auge erkannt, und es gesteht die Physik zu, daß die einzelnen Eindrücke nur in ihrer öfteren Wiederholung vernommen werden. Wenn daher die physikalische Zergliederung des Tons auf die Schwingungen elastischer Körper und der Luft zurückführt, so ist einer anderen metaphysischen Auffassung in dem Ton die Erscheinung eines inneren Lebens gegeben, wo die im Körperlichen hausenden Töne ein Unkörperliches sind und mehr bewirken als bloßen Nervenreiz. Ja wir können sagen, daß das Leben in den Klängen und Tönen von dem Körper sich losreißt und zur reinsten Erscheinung wird. Auf diesem Standpunct stehen wir hier, wo

allein das Reinhörbare, und das ist ein Zeitliches, beachtet wird. Der Wind brauset, und das Rad des Wagens knarrt, und das Geschütz hallt als bloße Erschütterung der Luft; denn nicht jeglicher Schall und Laut als solcher ist für uns der Ausdruck eines selbstthätigen Lebens, wenn auch eingestanden werden muß, daß einem über die menschliche Sphäre erhobenen und freieren Geiste auch unendlich viele Erscheinungen der Natur, welche wir für mechanische Erzeugnisse erachten und auf eine geistige Belebung zurückzuführen nicht vermögen, als beseelt und in die große Weltharmonie einstimmend gelten mögen. Sprechen wir aber von Tönen und von Musik der Natur, so verstehen wir darunter eine aus Selbstthätigkeit mittelbar oder unmittelbar hervorgehende Entäußerung.

§. 4.

Indem sich inneres Leben in Tönen und deren Bewegung ausspricht und dies das Tonleben der Natur ausmacht, so sind wir zur näheren Erörterung eines zweifachen Wesens, nemlich des Tons und des Rhythmus geführt; wir haben aber schon voraus genommen, daß der Ton von uns nicht als ein blos Aeußeres betrachtet werde. Einer anderen, uns hier fremden Untersuchung bleibt anheim gegeben, die Natur der erschütterten Luft und deren Beweglichkeit nach physischen Gesetzen zu ermitteln; wir nehmen die dort gewonnenen Resultate auf, um nachzuweisen, wie das zeitliche Element des Lebens mit dem räumlichen verschmilzt, oder das Räumliche zum Zeitlichen wird und Beide gleichartigen Gesetzen gehorchen, wie die Bewegung der Luft Ausdruck der bewegten Seele wird, und wieder bewegend auf die Nerven einwirkt, um in der gleichartigen fortgesetzten Bewegung vernommen zu werden. Nicht als willkührlich gewähltes Zeichen, sondern als unmittelbarer Ausdruck inneren Lebens gelten uns Klänge und Töne, und daher sind sie uns Producte der Natur, gebunden an ein Ge-

setz innerer Nothwendigkeit. Uebersehen aber dürfen wir nicht, wie überhaupt zwei Wege sich für die Erkenntniß des Wesens der Musik eröffnen, da wir in ihr sowohl ein Producirtes, ein aus dem Innern Hervortretendes, als auch ein von außen Aufgenommenes, ein durch das Gehör Eindringendes erkennen. Hier kommt die Wirkung der Musik in Betrachtung, dort die Ursache und der Ursprung derselben. In beider Hinsicht bildet das Sichtbare einen Gegensatz. Das Licht nemlich erhellt die Welt und schließt uns das sichtbare Daseyn auf, so daß wir von den Gegenständen angezogen ihnen näher treten und sie umfassen; der Ton bringt dagegen die Welt zu uns heran und läßt sie in uns eindringen, und sie lebt in uns fort. Beides aber wird durch ein Vermögen der Auffassung wahrgenommen und angeeignet, wobei die Sprache freilich für zwei Beziehungen nur ein Wort besitzt, indem sie die Erfassung der räumlichen und der zeitlichen Gestaltung beide als Anschauung bezeichnet. Aus dem Gesagten ergibt sich also, daß, was wir in den Tönen vernehmen, nicht ausschließlich in körperlicher Berührung beruht, noch das Ohr die letzte hier wirksame Instanz ist; des Geistes innerer Sinn macht das Vernehmende und ein Geistiges das Vernommene aus. Und so haben wir ein Zeitleben zu betrachten, in welchem der Wechsel und die auf- und absteigende Veränderung von einem innern Princip ausgeht und der Einheit idealer Beschauung zustrebt.

§. 5.

Vom Tone.

Was die Beobachtung des Lebens zu unterscheiden früh schon genöthigt wurde, hat die Sprache in verschiedenen Benennungen festgestellt; doch beachtet der gemeine Sprachgebrauch nicht immer die Eigenthümlichkeit der Wörter genau und vertauscht sie zum großen Nachtheil des Verständnisses. Daher müssen wir, sowohl zur vollständigen Umfassung aller Erscheinungen des Tongebie-

tes, als auch zur Vermeidung jedes Misverständnisses die verwandten Begriffe und deren Namen vorerst ins Klare bringen. Laut und Schall ist das Allgemeine der Gehörwahrnehmung, indem wir damit dasjenige bezeichnen, was mehr oder weniger stark in der Erschütterung der Luftwellen die Nerven des Körpers und vorzüglich das Ohr berührt. Daher sprechen wir von einem dumpfen Laut, von einem hellen Schall. Ob die Schwingungen regelmäßig oder unregelmäßig sind, kommt hierbei nicht in Rücksicht, wie auch die Verschiedenheit des Schalles nach der Beschaffenheit der Körper den allgemeinen Begriff nicht angeht. Den Laut vom Schall dadurch zu unterscheiden, daß jener einer organischen Stimme zugetheilt werde, betrifft nicht das Wesentliche und findet auch in dem Sprachgebrauche keine Bestätigung der Consequenz. Der Schall aber heißt dann, wenn er in Beziehung auf den Gegenstand, welcher in dem schwingenden Körper und dessen bestimmteren Schwingungen enthalten ist, besonders erfaßt wird, ein Klang. So sagen wir richtig, die Saite klingt, und benennen einen reinen oder unreinen Klang als den Laut, dessen Schwingungen gesetzlich geordnet oder unregelmäßig erscheinen. Jeder Ton ist zwar ein Klang, allein nicht umgekehrt gilt jeder Klang schon als ein Ton. Wenn der Schall und Laut zwar vernommen, aber bei seiner Unbestimmtheit und Ungleichheit nicht aufgefaßt werden kann, sondern verworren und unklar bleibt, so nennen wir ihn Geräusch, wie eine rauschende oder geräuschvolle Musik einer bestimmten Auffassung ermangelt. In erhöhten Graden steigert sich dies bis zum Geschwirre und Lärm.

Ton ist der Klang aus Selbstthätigkeit und mit Verhältniß. So entstehen aus Lauten und Klängen dann Töne, wenn sie, durch Selbstthätigkeit erzeugt, zu einander in Verhältniß treten, und selbst der einzelne Laut wird dadurch zum Tone, indem die Reflexion dessen Verhältniß zu andern und zu allen Tönen hinzufügt und ihn

z. B. als einen hohen oder tiefen, oder als einen benennbaren betrachtet. Hierin liegt das Wesentliche des Tons, nicht in dem harmonischen Mitklingen der Nebenklänge, wie Rameau und Andere vor Chladni annahmen, im Gegentheil benimmt diese Beimischung dem Ton den höheren Grad von Bestimmtheit.

Auf diese Unterscheidung nimmt freilich der Gebrauch des gemeinen Lebens nicht immer Rücksicht, und spricht von einem guten Ton eines Instrumentes, von einem Dreiklang und so in vielen Anderen; doch wird dadurch die Sache selbst wenig beeinträchtigt. In der wissenschaftlichen Sprache kann auf strengere Bestimmtheit gedrungen werden.

§. 6.

Der Laut und Klang beruht in der Bewegung oder Erschütterung eines elastischen Körpers, oder einer elastischen Masse, welche durch die Luft und die Luftwellen bis zu dem Ohre fortgeführt wird. Im luftleeren Raume wird weder ein Laut vernommen, noch kann er da hervorgebracht werden. Von der Verschiedenheit der räumlichen Eigenschaften der Körper hängt die Eigenthümlichkeit ihrer Schwingungen und mithin ihres Klanges ab, was jener Theil der Naturlehre, welcher Akustik heißt, ausführt, indem er die Gesetze aufstellt, nach welchen die Vibration erfolgt und zur Empfindung des Ohrs wird, wobei sich ein Verhältniß der Schwingungen zu den vernehmenden Organen ergibt. Immer aber tritt eine innere Beschaffenheit hervor und gestaltet sich zu einer äußeren Erscheinung in der Zeit, gleichsam sich losreißend von dem Körperlichen. Da zeigt dann jeder schwingende Körper seine besondere Klangfähigkeit, insofern die ihm eigenthümliche Spannkraft eine besondere Modification der Schwingungen bewirkt, wie auf der andern Seite die Auffassung der besondern Bewegungen den Organen möglich, oder durch eine unzureichende Gestaltung versagt ist. Wenn nun die ganze Natur in Be-

wegung lebt und so sich in vernehmbaren oder auch dem menschlichen Ohre unerfaßlichen Schwingungen befindet, so müssen wir in dem großen Ganzen und allen seinen Theilen auch ein allgemeines Tonleben anerkennen, und jedes Ding, welches lebt, hat seinen Klang und seine eigene Stimme. Einem höheren Geiste, der mehr als der Mensch zu vernehmen vermag, muß die ganze Welt erklingen, und es konnte Pythagoras von einer Sphärenmusik der Weltkörper reden, und Jean Paul, der Dichter, die zauberischen Klänge der blühenden Bäume und die Melodie der erwachenden Blumenknospen belauschen. Nur in der leblosen Natur herrscht Schweigen und die Ruhe des Todes kennt keinen Laut. In den Klängen der Natur selbst aber lassen sich mannichfaltige Beschaffenheiten unterscheiden, zu deren Bezeichnung wir analoge Merkmale aus andern Sinnesempfindungen anwenden, wie wir von einem hellen, dumpfen, dicken, dünnen Klang sprechen. Alles dies haben wir hier nicht näher zu beachten, da uns vielmehr die Frage beschäftigt, was den Klang zum Tone macht. Verfolgen wir die Schöpfung des Tons, so ergibt sich ein dreifaches Moment.

§. 7.

1) Der Klang, welcher immer eine Entäußerung innerer Beschaffenheiten ausmacht, wird entweder durch ein Aeußeres angeregt, oder stammt unmittelbar aus innerer Selbstthätigkeit, wenn auch im Leben die Grenze, welche Beides scheidet, nicht scharf gezogen und das Besondere nicht genau nach ihr unterschieden werden kann. In diesem Momente aber erkennen wir das erste wesentliche Merkmal, nach welchem wir den Ton als den selbstthätig geschaffenen Klang bezeichnen. Dies kann auch unsere Sprache festhalten. Wir entlocken der Saite einen Klang, aber des Menschen Stimme tönt, und es tönt das von uns selbstthätig angeregte Instrument. Es gestaltet der Mensch die Klänge der gerissenen Saite

und der geblasenen Flöte zu einer Tonfolge, und spricht darin sein Inneres aus; in dem Instrument erscheinen menschliche Töne, eine Menschenstimme, wenn dagegen der Luftzug in den Saiten der Aeolsharfe bald nur Klänge, bald ein Analogon von Melodie bildet.

2) Aller Schall gehört der Zeit an, und was auch irgend Räumliches an ihm haftet, wird nicht durch den Sinn, welchem der Schall gegeben ist, aufgefaßt, sondern durch Reflexion oder durch vergleichende Beobachtung anderer Art gefunden und durch Combination mit dem verbunden, was wirklich durch das Gehör vernommen wird. Die von Menschenhand bewegte Glocke und die schwingende Saite wird daher nicht als ein Sichtbares in ihren Klängen erkannt. Nur das Zeitliche fällt in den Kreis des Hörbaren, und Chladni's Klangfiguren stellen nicht mehr als die außerhalb der Schwingungsknoten bewegten Theile der Glasscheibe dar. Tritt nun ein bestimmtes Zeitverhältniß in den Rhythmus, und erscheint in ihm eine Regelmäßigkeit, so wird der Schall zum Tone. Jeder Ton nemlich beruht als Erscheinung des Lebens in der Zeit auf dem bestimmten Verhältniß eines regelmäßigen Rhythmus, und die Gesetze des Rhythmus sind, wie neuere Untersuchungen im Besondern nachgewiesen haben, den Gesetzen der Tonbildung gleich. Hierbei stört uns keineswegs die Frage, ob nicht auch im Raume das Rhythmische sich finde, wie man den Flug der Vögel, die Bewegung des galoppirenden Pferdes eine rhythmische genannt hat. Das Auge aber schaut Nichts mehr als räumliche Verhältnisse, und was diesen als Zeitliches beigegeben oder verschmolzen ist, legt nur der denkende Verstand unter. Soll der Rhythmus in dem Galopp des Pferdes oder im Tanze vernommen werden, muß der tönende Pulsschlag und der schallende Fußtritt hinzukommen; oder wenn auch für die räumliche Bewegung diese Bezeichnung gelten soll, haben wir einen zweifachen Sinn des Worts anzunehmen. Die vibrirende Saite ist an sich kein Ton; sie

gibt ihn dann, wenn sie in einer bestimmten Zeit hörbar schwingt und so die Schwingungen gleichartig erfolgen, wenn also jene objective Bestimmtheit auch in der subjectiven Auffassung erhalten ist. Mag immerhin Stärke und Schwäche eines Tons von der größeren oder geringeren Elasticität des Körpers und von dessen Vibrationen abhängig seyn, oder mag eine auf dem Boden stehende Glocke eben so wenig als Blei klingen, so bestimmt dies alles nicht den Ton als solchen; denn wir haben hier nicht mit räumlichen Verhältnissen zu thun, und suchen den Ton nicht in Etwas; vielmehr können wir, wie schon oben angedeutet wurde, noch weiter gehen und den Ton als eine Entäußerung von dem Körperlichen betrachten. Bei ihm nemlich kommt der Körper, welcher bewegt wird oder vibrirt, nicht mehr in Rücksicht, sondern nur das in ihm sich bewegende Leben, welches zur zeitlichen Erscheinung wird. Diese Erscheinung besteht in sich so selbstständig, daß wir nach dem mit Augen zu schauenden Körper nicht fragen und an ein nicht an den Raum allein gebundenes Daseyn glauben.

3) Der Schall ist vernehmbar als Differenz und wird dadurch zum Ton. Wie das Licht in seinem indifferenten Zustande auch vom Auge nicht erkannt wird und zur Farbe werden und so in eine Differenz und in Gegensatz treten muß, so auch der Schall, welcher als ein Indifferentes nicht als Ton vernommen wird. Wir vernehmen und erfassen einen Ton, indem die Verhältnisse von Höhe und Tiefe, von Stärke und Schwäche hinzukommen. Schon der einzelne Ton behauptet diese Differenz, sowohl in Beziehung auf jeden zweiten Ton, als auch auf die in ihm selbst mitklingenden Töne, deren Existenz bei Saiten längst anerkannt ist, bei den Blasinstrumenten nicht geläugnet werden darf. In der menschlichen Musik verbinden sich die differenten Töne wieder zur Einheit und bilden die Harmonie. Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche sind also das dritte wesentliche Moment, welches mit dem zweiten in sofern

zusammentrifft, als die rhythmischen Gesetze zugleich die Gesetze für die verschiedenartigen Schwingungen in einer gewissen Zeit ausmachen.

Wir nennen den Ton hoch, wenn die Schwingungen oder Luftbewegungen viele sind oder geschwind erfolgen; tief dagegen, wenn sie langsam anschlagen. Dies aber wird durch die Länge des Körpers modificirt, und zwar so, daß die Höhe im umgekehrten Verhältnisse zu dem schwingenden Körper steht, wie es die langen und kurzen Saiten des Claviers zeigen. Zwei in dem Umfang gleiche Saiten schwingen und tönen verschieden bei verschiedener Länge. Aber auch die Spannung des Körpers und dessen Dicke tritt hinzu; denn der scharf gespannte und dünne Körper schwingt schneller und tönt höher, doch kann auch durch die Stärke des Körpers eine größere Steifheit und dadurch eine schnellere Schwingung hervorgebracht werden, wie ein dünneres, nicht so steifes Hoboeblatt die niederen Töne leichter angibt, als ein dickes und steiferes.

Stark und schwach heißt der Ton, in sofern durch den verschiedenen Grad der Elasticität eine größere oder geringere Erschütterung entsteht, wobei, wie scheint, eine nach gesetzlichem Verhältniß eintretende Zunahme und Abnahme der Bewegung in den auf einander folgenden Luftwellen eintritt, wie dies analog bei der Farbe statt findet, und daher auch die Tonfarbe genannt wird.

Die Differenz aber, in welcher der Ton erscheint, muß selbst bestimmbar und einer Einheit fähig seyn. Schon im Klange unterscheiden wir die Reinheit als die Einheit gleichartiger Schwingungen, da das Gegentheil hiervon zum Geräusch oder Gekreisch wird.

§. 8.

Auf diesen Momenten beruht der Ton, den wir als die selbstthätige Entäußerung eines inneren Lebens in rhythmischen Verhältnissen und in Differenz einer Mannichfaltigkeit betrachten. Nicht ausreichen konnte, wenn

man das Wesen des Tons auf die Gleichartigkeit der Schwingungen beschränkte, durch welche allein nie ein geistiges Leben offenbar werden wird. Dagegen müssen wir auf der anderen Seite warnen, der Natur des Tons nicht dasjenige zuzuschreiben, was der menschliche Geist durch Reflexion aus ihr entwickelt und in der Musik dann vorfindet, ein Irrthum, durch welchen Einige verleitet worden sind, die Erscheinung des Tons in einem so abstracten Begriff zu fassen, daß nicht allein alle Beziehung auf die zum Grunde liegende körperliche Basis der tönenden Dinge aufgehoben, sondern der Ton zu einer rein ideellen Erscheinung gemacht und verflüchtigt wird. Den realen Grund und Boden dürfen wir nicht verlieren, wenn wir auch noch so fest an geistiger Bedeutsamkeit halten. Bevor wir aber auf die Grenzlinie, welche das Menschliche in der Tonwelt ausscheidet, unsern Blick wenden, bleibt das Wesen des Rhythmus und das Verhältniß der Abstände in den Tönen näher zu bestimmen.

§. 9.

Rhythmus.

Wenige Wörter haben in ihrem unsicheren Gebrauch so vielfache Misdeutung mit sich geführt, als das Wort Rhythmus, welches, aus fremder Sprache entlehnt, die bestimmte Anwendung eines Kunstausdrucks hätte finden sollen. So aber ist man genöthigt, auf eine mehrfache Unterscheidung im Gebrauch dieses Wortes einzugehen. Doch gilt hierbei im Voraus, daß der Rhythmus nicht blos der menschlichen Kunst als Eigenthümliches, sondern der gesammten Tonwelt zufällt, und daß er schon vor aller Kunst, welche ihn zum schönen Rhythmus werden läßt, in den einfachsten Erscheinungen der lebenden Natur erkannt wird. So vielfach die neueren Versuche waren, das Wesen des Rhythmus in einer Definition auszusprechen, stellt sich auch hier heraus, daß fast Jeder von seinem Standpuncte aus das Wahre ins

Auge gefaßt und doch kein Recht erworben hatte, die abweichende Ansicht Anderer unbedingt zu verwerfen.

Leicht war man einverstanden, daß der Rhythmus der Zeit und deren Erfüllung anheimfällt; denn wir benennen im allgemeinsten Gebrauch mit diesem Worte die durch ein Vernehmbares bezeichnete Theilung und Folge der Zeit, wie dies der schallende Schritt des Fußes, das Klingen des Pendels darstellt. Ein verhältnißmäßiges Wiederkehren des Lautes läßt die fortschreitende Zeit wahrnehmen; denn wenn man auch auf räumliche Bewegung diese Bezeichnung übergetragen hat, so geschah es immer im uneigentlichen Sinne. Auf ein engeres Gebiet treten wir, indem wir von dem musikalischen Rhythmus reden und denselben von dem metrischen unterscheiden, wie gleichartig auch die Gesetze für Beide sind. Jener gehört der tönenden Natur und Kunst, dieser der menschlichen Sprachkunst zu; Beide aber beruhen auf gleichartigen Principien, da das, was den metrischen Rhythmus bildet, immer nur das musikalische Element der Sprache ausmacht.

Fassen wir nun die wesentlichen Merkmale, durch welche der Rhythmus im strengen Sinne uns kenntlich wird, zusammen, so ergibt sich, wie sich von jeher ergab, daß Rhythmus die verbundene Summe bestimmter und mannichfacher Zeittheile zu einer Einheit ausmacht, wobei vorausgesetzt wird, daß die Zeit erfüllt, nicht leer ist, da eine leere Zeit gar nicht vernommen werden kann. Was in der Zeit erscheint, muß unter die Form von Zeittheilen treten, und nur in ihren Theilen wird die Zeit als ein Anschauliches erfaßt. Verschiedene Theile also, seyen sie es durch Länge und Kürze, oder durch Stärke und Schwäche, bilden im Rhythmus ein Ganzes, wie die Proportion im Raume; weshalb auch die bildliche Bezeichnung Zeitfigur, von räumlicher Anschauung entlehnt, nicht verworfen werden mag. Das hierin zu Erfassende und für die Anschauung Ausgeprägte muß ein Bestimmtes und eben dadurch der Anschauung gegeben

seyn. Das Brausen eines Wasserfalls und die Aeolsharfe hat für uns geringen oder keinen Rhythmus, obgleich er Beiden nicht abgeläugnet werden kann, aber über die Grenzen menschlicher Erfassung hinüberschweift und nicht Bestimmtheit genug in sich trägt. Doch auch Mannichfaltigkeit wird erfordert. Ein einzelner Klang gewährt noch keinen Rhythmus; es muß wenigstens die Pause als gültig dazwischen treten und der Klang wiederkehren; zwei Töne aber bilden schon einen Rhythmus in der engsten Grenze, mehrere Laute einen vollkommenen Rhythmus. Doch auch das Vielfache der Zahl nach reicht nicht hin. Völlig gleiche Theilung der Zeit in fortgeführter Folge, wie in den Hammerschlägen und im Pendelschlag, zeigt Gesetzlichkeit, und will man diese gleichartige Bewegung um ihrer getrennten Theile willen auch als rhythmisch benennen und von dem Rhythmus des Pendels sprechen, so muß wenigstens die Gebundenheit zugestanden werden, nach deren Auflösung beim Eintritt oder vielmehr bei der Wiederkehr einer Mannichfaltigkeit der Rhythmus seine vollständige Gültigkeit erreicht. Auch findet sich jene starre Gesetzlichkeit nur in dem nichtfreien Leben oder in einer auferlegten Nothwendigkeit, wie sie sich in der Natur nirgends oder nur da auffinden läßt, wo das Mechanische vorwaltet. Wir dürfen daher auch nicht, wie gewöhnlich geschieht, annehmen, die Mannichfaltigkeit entwickle sich aus dem Gleichartigen, sondern sie ist eine ursprüngliche. Nichts destoweniger können wir von einer ersten lebendigen Regung sprechen, welche darin kund wird, daß unter gleichen Theilen sich der Eine intensiv hervorhebt, der Andere zurücktritt. Denn gebricht zwar hierbei den gebundenen extensiv gleichen Zeittheilen die Mannichfaltigkeit, so wird sie durch die erhöhte Kraft intensiv gewonnen, das ist in dem Accent, oder wie sonst wir den Unterschied erhöheter oder größerer Kraft benennen, und mit den Musikern von gutem und schlechtem Tacttheil, oder von Thesis und Antithesis, mit den Metrikern von Arsis

und Thesis sprechen. Die nächsten Fragen sind nun: was macht das Princip dieser Ordnung der verschiedenen Zeittheile im Rhythmus aus? wodurch wird diese Mannichfaltigkeit zu einem wesentlichen Requisit des Rhythmus? wie erklären wir die Entstehung einer Thesis nach oder aus der Arsis und deren Verbindung? Diese Erörterungen haben die Forscher, welche in dem bisher Bemerkten größtentheils einig waren, aus einander und so direct entgegentreten lassen, daß dies Feld einem Kampfplatz ähnlich wurde. Dennoch walten auch hier mehr Misverständnisse als Irrthümer ob, oder es sind diese erst aus jenen erwachsen. Fast alle haben einen guten Theil der Wahrheit erfaßt, und jeder Einzelne sich bemüht, dem Andern dies abzuläugnen; eine gegenseitige Achtung und Benutzung würde dem Ziele näher gebracht haben als die das Richtige oft verkennende Polemik. Die erste wissenschaftliche Begründung fand Hermann, indem er das Princip des Rhythmus in der Wechselwirkung oder vielmehr im Verhältnisse von Ursache und Wirkung nachwies. Dies wurde misverstanden und gemisdeutet, indem Einige die Wechselwirkung darum läugneten, weil die Zeittheile nicht von beiden Seiten positiv und negativ auf einander wirken, sondern nur ein einfaches Causalverhältniß statt finde; Andere deuteten die gleiche Entsprechung von Ursache und Wirkung, als solle eine Gleichheit der Zeittheile gefordert werden, was das Wesen des Rhythmus aufheben würde. Der Begriff von Ursache und Wirkung erscheint allerdings zu allgemein, und der Ausdruck Wechselwirkung fehlt gegen den Sprachgebrauch, nach welchem Wechselwirkung nur auf eine gleichzeitige Gegenwart sich bezieht; doch selbst nach einer nicht eben gründlichen Widerlegung mußte Apel doch ein caussales Verhältniß zugestehen. Dieser Gelehrte ging dann auf eine nähere Bestimmung aus, indem er den Satz aufstellte: Rhythmus ist die sinnliche Anschauung der Einheit einer Reihe von Momenten der Evolution. Hiermit aber ist im Grunde nicht mehr ausge-

sprochen, als durch Hermanns Caussalität, wenn auch allgemeiner, angedeutet war, indem in der Evolution und in dem hierbei angewendeten Ausdruck des Erzeugten und Erzeugenden nichts Anderes enthalten ist als die aus der Ursache hervortretende Wirkung. Wo die Erfahrung ein Werden erkennen läßt, denkt der Verstand nothwendig ein Verhältniß von Ursache und Wirkung. Gewonnen wurde durch Apel eine von ihm selbst nicht gehörig erfaßte, doch gehaltvolle Hindeutung auf ein Lebendiges, in der Zeitform Erscheinendes. Ungelöst dagegen blieb hierbei das Problem, wiefern die Mannichfaltigkeit der verbundenen Theile, welche keineswegs erst mit der Schönheit eintritt, im Rhythmus zum Wesentlichen werde, und woher in der stetig fortschreitenden Entwickelung eine Verstärkung und Verminderung der Kraft möglich werde. Neuerdings irrte man aufs neue, indem man in dem ursprünglichen Wesen des Rhythmus schon die Schönheit enthalten glaubte, da doch weder jeder Rhythmus an sich schön, noch derselbe ausschließlich eine Sache der Kunst ist. Man begnügte sich, in der Schönheit nichts mehr als die Mannichfaltigkeit und deren Einheit wahrzunehmen, durch welche allein jene doch nicht zu Stande gebracht wird; man löste die Fragen nach dem, was einen schönen Rhythmus gewähre, und dies lag in der Beseitigung der Einförmigkeit und Mattheit; allein wie überhaupt eine solche Mannichfaltigkeit entstehe und gewonnen werde, ob nach Willkühr oder Gesetz, dies ließ man unberührt. Was neuerdings durch Hoffmann (in der Wissenschaft der Metrik, Lpz. 1835) als neue Begründung sich ankündigte, stellt meistens nur andere Namen an die Stelle der schon gegebenen. Nach dieser Lehre beruht der Rhythmus, welcher von Grund aus ein schöner ist, in der Abwechselung der auf einander folgenden Zeittheile nach dem Gesetz der Anstrengung und Erholung, wobei wieder eine schwache und eine starke Anstrengung unterschieden wird. Dies hatte schon Fries (Philos. Aesthetik oder Praktische Phi-

losophie, 2. Theil, S. 236.) gelehrt, und wenn auch nur in Andeutungen, doch gründlicher. Aus jener neuesten Lehre entnehmen wir nicht, was dann geschieht, wenn auf eine Anstrengung nicht unmittelbar Erholung erfolgt, sondern entweder nochmalige oder erhöhete Anstrengung, wie dies wirklich zu erfolgen pflegt; nicht, was die verschiedenen Längen und Kürzen bildet und ordnet; nicht, was den letzten Grund für dies Alles ausmacht. Zwar wird dieser in der Nothwendigkeit des Gegensatzes, welche überall in der Welt erscheine, nachgewiesen; damit aber gewinnen wir nicht mehr, als eine leere Formel der neuesten philosophischen Schule.

§. 10.

In den Tönen, sahen wir oben, spricht sich innere Lebensbewegung als durch das in der Zeit Bewegte aus. Die Zeit nimt als ein Continuum den Ton auf, und dieser würde selbst auch ein forthallendes Continuum ausmachen, träte nicht eben in ihm inneres Leben hervor, und wäre nicht die Form der Tonbewegung auch die Form der inneren Lebensbewegung. Das innere Leben aber besteht, insofern eine Thätigkeit die andere bestimmt, in der Wechselwirkung thätiger Kräfte, und zwar nicht allein überhaupt in mannichfacher Erregung, sondern im Wechselspiel von Aufregung und Beruhigung, welche doch keineswegs an sich absolute Ruhe ausmacht. Aussprache und Abbild dieses inneren Lebens sind die lautwerdenden Töne, die sich rhythmisch verbinden und ordnen, indem sie in vernehmbarer Abwechselung die Zeit erfüllen, wie das innere Leben als zeitliches in rhythmischen Verhältnissen existirt. Die erste freie Ursache für die rhythmische Bewegung der Töne wird mithin in dem inneren Leben enthalten; von ihr geht die Anregung aus; sie bestimmt den Anfang und den Wechsel und den Ablauf der Bewegung. Die Form aber der Erscheinung und der Entäußerung ist durchaus eine zeitliche, und also eine Verbindung, in welcher das Aufeinanderfolgende stets

von dem Vorhergehenden abhängig, die Gegenwart durch die Vergangenheit bestimmt wird. Es werden aber zugleich die Abwechselung der Thätigkeit und ein verschiedener Grad der Kraft erfordert, da ein Mangel der ersten zur einförmigen Ruhe wird, welche dem Tode gleicht, und da ein Fortschritt nur durch neue Erregung möglich ist. Eine gleichartige Bewegung, wie die des Pendels, läßt, wie wir schon oben bemerkten, immer nur ein gebundenes Leben voraussetzen, und ist daher auch nur im Mechanischen zu finden; sie enthält Ordnung, aber keinen Rhythmus. Wenn daher Andere hierbei eine Caussalität annahmen, Andere ein Moment von dem anderen erzeugt nannten, so blieb unerklärt, wie dieser Zusammenhang aus den Momenten selbst hervorgehen könne. Was hier das Wirkende ausmacht, liegt in der Thätigkeit des geistigen, in der gesammten Natur, wie im Menschen wohnenden Lebens, dessen Aussprache im Rhythmus erscheint. In dem Leben aber geht aus Anspannung oder Aufregung Abspannung oder Beruhigung hervor, und das zweite Moment der Thätigkeit kann nicht größer seyn, als das erste. Diejenige Caussalität, welche in unserem inneren Leben obwaltet, ist auch in dem Rhythmus der Töne ausgeprägt und das modificirende Princip.

§. 11.

Die erste Regung lebendiger Bewegung beruht unter gleichen Theilen in intensiver Verstärkung, durch welche ein Theil hervorgehoben wird. Dies ergibt den accentuirten Rhythmus, in welchem der eine gleiche Theil intensiv stärker hervortritt und diese Verstärkung sich wiederholt —́ — —́ — —́ — oder —́ — — —́ — — —́ — —. Hierbei aber verwechsele man nicht Accent mit der Höhe des Tons, und verstehe nur den markirten Ton, welcher den Grenzpunct der Zeitfigur bildet. Diese Verstärkung kann überdies doppelt erscheinen, indem in jene Gleichartigkeit ein mehrfacher und nach Graden verschiedener Accent eintritt, und so ein Rhythmus mit verschiedenen

Accenten sich ergibt, ′′̲ ′̲ — oder ′′̲ — ′̲ —. Die Mannichfaltigkeit aber vergrößert sich im Wechsel der Dauer der Zeittheile oder in dem extensiven Verhältnisse der Töne, in welchem sich eine Menge gerader und ungerader Zahlen entwickelt, bei welchen eine Länge sowohl zweien Kürzen, als auch drei und vier Kürzen gleich gelten und in diese Kürzen aufgelöst werden kann. Die Größe dieser Längen und Kürzen hat an sich kein Gesetz, und es kann die Zersetzung so weit gesteigert werden, als sie nur das menschliche Ohr zu vernehmen vermag. Was über dessen natürliche Fähigkeit hinausschreitet, kann wol existiren, geht ihm selbst aber verloren.

Ohne daß der Verstand die Zahlen auffindet und ausspricht, umfaßt das Gefühl die Einheit der rhythmischen Verhältnisse; doch ward dem menschlichen Sinn eine Grenze angewiesen, welche in der vierfachen Zahl, sie mag musikalisch als Viertel oder Sechzentheile bezeichnet werden, enthalten ist. Schon das, was jenseits dieser Linie zunächst in Abmessungen der Zahl Fünf besteht, und das Gefühl wol noch zu erfassen vermag, lautet nicht gefällig, und schwer wird es, durch Hervorhebung eines ersten Momentes ein Gleichgewicht zwischen 1 zu 5 zu bilden oder in fünf Momenten eine Einheit zu gewinnen. Dagegen widerstrebt dem Gefühl das siebentheilige Maas geradehin, und ganz widrig und unbrauchbar erscheint ihm die Messung durch 11. 13. 17. Daher urtheilte schon Leibnitz richtig, das menschliche Ohr könne nur bis fünf zählen. Die Verhältnisse von 1 zu 2 und von 1 zu 3 sind die natürlichsten und am meisten brauchbaren.

Nicht nöthig scheint es, hier die mannichfaltigen Formen der Verbindung von Längen und Kürzen aufzuzählen, weil in ihnen, wenn auch die Combination bald mehr, bald weniger Freiheit zeigt, das Wesentliche des Rhythmus doch nicht verändert wird. Nur das Eine werde bemerkt, wie vergeblich der Streit zwischen Metrikern und Musikern war, in welchem diese als Fehler

mit Bitterkeit rügten, daß jene, von dem Satze ausgehend, die Länge sey zweien Kürzen gleich, sich auf die Bezeichnung von Länge (—) und Kürze (◡) beschränkten, und nicht in den neuerfundenen Notenzeichen einen Unterschied verschiedener Kürzen, z. B. ♩. ♩ ♪ ♩ ♩ oder ♩. ♪ 𝅘𝅥𝅯 ♪ ♪. andeuteten. Durch die relativen Verhältnisse der Länge werden dem Metriker die Formen nicht geändert, und da der mit der Sprache vereinte Rhythmus als Metrum immer nur im Kunstproduct erscheint, so muß zugestanden werden, daß ein Verhältniß von 1:3 hier nur unter Bedingungen und im Uebergange zulässig ist. Neuerdings haben die Metriker ein Zweifaches eingeräumt, womit die Musiker sich befriedigt finden können: daß nach den alten Rhythmikern es eine irrationale Länge gibt, welche nicht volle zwei Zeiten in sich faßt, und daß eine lange Sylbe um die Hälfte verlängert werden kann, also —◡◡◡ dem ♩. ♫♩ gleichkommt. Wenn sie aber sich scheuen, mit den Musikern die Triole ♫♩ dem ♩ gleich zu stellen, liegt der Rechtfertigungsgrund in der Sprache, welche auf die einfacheren und leichter erfaßbaren Verhältnisse beschränkt ist.

§. 12.

Enthält der Rhythmus ein wenn auch in Zeitmomente getheiltes Ganzes, so hat derselbe einen Abschluß, doch nirgends eine Lücke. Es kann aber, während die Zeit ungestört fortfließt, eine Unterbrechung ihrer Erfüllung durch Töne eintreten, und dabei das tonleere Moment gültig werden. Dennoch wird dadurch das rhythmische Verhältniß nicht gestört, indem die von Tönen nicht erfüllte Zeit auch zu der Zeitreihe gezählt wird. Dies ist die Pause, welche auf gewissen Puncten die Erfüllung der Zeit, aber nicht den Rhythmus aufhebt. Die Dauer der Pause mag an sich einer Länge oder einer Kürze gleich seyn, eine rhythmische Bedeutung gewinnt sie durch den zum Grunde liegenden Rhythmus, in welchen sie eingreift. Man hat zwar behauptet, daß inner-

halb einer rhythmischen Reihe eine Pause nicht vorkommen könne, sondern nur zwischen zwei Rhythmen, die zu einer Reihe sich verbinden, eintrete; allein auch innerhalb der Reihe wird ein Zwischenraum, welchem die Erholung zufällt, wenn auch tonleer, doch bedeutungsvoll, ohne eine Lücke herbeizuführen. Was sind sogenannte abgestoßene oder kurz vorgetragene Töne ♪𝄾♪𝄾♪𝄾 anders als ein Rhythmus mit dazwischen tretenden Pausen? Diese aber heben den Rhythmus nicht auf.

§. 13.

Niemand hat je gezweifelt, daß der Rhythmus dem Gebiete der Zeit und mithin dem Tonleben angehört; dagegen hat die Frage, ob die Töne und die Musik unbedingt unter der Form des Rhythmus stehen, ihre Zweifel und Verneinung gefunden, wie namentlich Gottfried Weber den Rhythmus eine nicht wesentliche Eigenschaft der Musik nannte und eine rhythmuslose Musik in Beispielen aufführte. Allein auch diese Behauptung stammt aus einem Misverständniß, in welchem Rhythmus mit dem Tacte, oder der festgehaltenen Norm des gleichartigen Rhythmus verwechselt wurde; denn wenn Weber den gewöhnlichen Choralgesang der Gemeine, wo längere und kürzere Dauer der Töne nicht tactmäßig gegen einander abgemessen, sondern jeder Ton willkührlich nach dem Ohngefähr ausgehalten wird, als Beispiel anführt, und das Recitativ damit vergleicht, so ermangelt dies Alles des Tactes, aber nicht des Rhythmus. Von dem Tacte aber haben wir an anderer Stelle zu sprechen. Hier ergibt sich, daß ein Laut oder Schall an sich ohne Rhythmus existirt, aber aufgenommen in ein bestimmtes Verhältniß zum Tone wird, und in einer Folge mit Mehreren verbunden rhythmische Gestaltung annimt, daß mithin überall, wo sich Töne verbunden finden, auch das Gesetz des Rhythmus waltet.

§. 14.

Das Verhältniß der Töne in Höhe und Tiefe.

Unter den Tönen entsteht durch die verschiedene Geschwindigkeit oder Zahl der Schwingungen ein Abstand der Einzelnen, welchen man die Tonferne, das Intervall nennt. Die Länge des schwingenden Körpers und dessen Masse und die ihm eigene Spannung bestimmen die Zahl der angeregten Luftwellen, welche an das Hörorgan schlagen, und bilden den hohen und tiefen Ton. Wie dies geschieht, das heißt, wie der schallende Körper schwingt, und die Luftwellen das Organ berühren und Empfindungen erregen, bestimmt und berechnet die Lehre der Physik, welche sich Akustik nennt. Folgen die Schwingungen in gleicher Zeit auf einander, so ist statt des bloßen Lautes der Ton gegeben, welcher immer eine bestimmte Höhe besitzt. In dieser Beschaffenheit kann der tiefere, aus langsamer Bewegung hervorgehende Ton als die geschlossene Einheit der aus einander gehenden höheren Töne betrachtet werden, so daß wir sagen, diese gehen von dem tieferen Grundton aus. Dagegen steht dem tieferen Tone der höhere auch gleich, weil er durch die vermehrte Bewegung in Zahl erreicht, was an Fülle ihm gebricht. So ist die Octave der Prime gleich und von ihr verschieden.

Der Umfang, innerhalb wessen sich Töne gestalten, muß als ein unendlicher vorausgesetzt werden, doch erscheint er auch in den Grenzen menschlicher Fassungskraft noch sehr groß, nach Wollaston in der Ausdehnung von zehn Octaven. Das 32füßige C der Orgel, welches 32 mal in einer Secunde schwingt, und das C, welches 16384 mal in einer Secunde an das Ohr schlägt, können als Grenzpuncte angenommen werden; doch wurde von Weber nachgewiesen, daß Luftwellen aller Art einen Schall hervorbringen, wenn nicht weniger als 15 und nicht mehr als 30000 in einer Secunde zum Ohr gelangen. Das Verhältniß der sich aufreihenden Töne kehrt gesteigert, doch gleichartig in dem

Umfang der Octave wieder, so daß wir innerhalb einer Octave alle Intervallen erfassen können. Da aber hoch und tief immer nur relative Begriffe sind, und die Verschiedenheit der Töne eine unendliche, kaum bestimmbare ausmacht, so kommt dem Verlangen nach einem festen Puncte zu Statten, daß wir alle Töne nach der Organisation des menschlichen Ohrs zu beurtheilen haben, und nach den von diesem ausgehenden Forderungen die Verhältnisse ordnen. Hierbei aber kann keineswegs darüber abgesprochen werden, ob nicht anders gestalteten Organisationen und einer anderen Auffassungsweise, als die menschliche ist, auch andere Tonverhältnisse gegeben sind, welche für uns keine Gültigkeit haben. Wir vermögen die Natur außer uns nirgends anders zu beurtheilen, als inwiefern sie für den Menschen existirt. Kommt es auf das Gefällige und das Schöne an, dann treten selbst auf dem menschlichen Gebiete der Töne Zeiten und Individuen auseinander, und welche Verhältnisse von dem Alterthume anerkannt wurden und woran der Asiate oder der Nordländer sich ergötzt, diese sind vielleicht für uns unanwendbar und mißfallen unserem Ohre.

Der Mensch, sobald er zu geistiger Entwickelung gelangt ist, erkennt und bestimmt in den Verhältnissen, welche er durch Zahlen zu berechnen vermag, eine bestimmte Folge, wie die Tonleiter oder Scala sie aufstellt. Diese findet ihre Anwendung in der Kunst. Wir kehren später auf sie zurück.

§. 15.

Aus dem bisher Gesagten ergab sich, daß überall, wo Töne als Ausdruck eines inneren Lebens vernommen werden, das Rhythmische und die Verhältnisse der auseinandertretenden Abstände in Höhe und Tiefe die Grundlage bilden, und daß diese daher in der gesammten tönenden Natur gefunden werden, wenn sie auch nicht nach dem in der Musik des Menschen aufgestellten Regulativ beurtheilt werden können. Unter dieser Form

wird zeitlich das Geistige offenbar, welches das gesammte uns umgebende Daseyn durchdringt, so daß die Natur, im weitesten Sinne des Worts, in Tönen lebt und erscheint, und von der Musik der Welt und alles Einzelnen gesprochen werden kann. Wir schreiten aber in der Untersuchung weiter, indem wir fragen, wie thut sich die Musik außer der Sphäre des Menschen in den übrigen Kreisen belebter Naturwesen kund? was ist das Tonleben der Natur im Gegensatz der menschlichen Kunst? kann die musikalische Kunst auch als Nachahmung der Natur betrachtet werden?

§. 16.

Die Musik der Natur außer der menschlichen Sphäre.

Ueberschauen wir die große Reihe der Naturwesen außer der menschlichen Sphäre, und fragen bei den einzelnen nach der Tonfähigkeit und der Ausbildung derselben für Musik, so dürfen wir die Sicherung vor möglicher Täuschung nirgends außer Augen lassen; denn nur zu leicht tragen wir das Menschliche auf andere Wesen außer uns über, und schreiben in einer dichterischen Auffassung der Natur als Eigenschaft und Selbstthätigkeit zu, was nur unserer Einbildungskraft anheimfällt; wie der Dichter in dem Säuseln des Windes wol Lieder vernimt und den Bach melodisch rauschen hört. Auch kann die Behauptung, je größer die Fähigkeit eines Wesens Töne hervorzubringen sey, auf desto höherer Stufe stehe es in der Reihe der Erdorganisationen, nicht im Allgemeinen und für jedes Einzelne gelten, weil derselben eine Menge von wohl begründeten Erfahrungen widerspricht. Dies Geheimniß der Schöpfung deckt ein Schleier, den wir nur an einigen Stellen zu erheben vermögen, und unser Blick dringt nimmer tief genug in das innere Leben fremder Naturen ein. Wer möchte auch den gelehrigen und oft in der reinsten Gemüthlichkeit dem Menschen nahe gestellten Hund tief unter die nicht eben geist-

volle Nachtigall ordnen? Im Allgemeinen wird sich ergeben, daß die Natur außer dem Menschen größtentheils nur Laute und Schall besitzt, wenn auch damit der Antheil an der Ausbildung der Töne nicht geläugnet werden darf.

§. 17.

Die Welt des Unorganischen nennen wir nicht todt; sie birgt in der überwiegenden Masse des Körpers ein schlummerndes Leben, und die Kräfte, welche Laute und Töne schaffen könnten, sind nur noch nicht erwacht, die Töne selbst aber ruhen in den unbewegten Dingen verborgen, um von fremdem Impuls, wenn der Mensch das Ding zum Mittel seiner freien Zwecke macht, geweckt zu werden. Die Körper dieser Sphäre, welche der Fähigkeit einen Laut durch eigene Thätigkeit von sich zu geben ermangeln, unterscheiden sich dennoch auch nach dem höheren oder niederen Grade, in welchem sie menschlicher Tonerzeugung dienen. Die edleren Metalle behaupten den ehrenden Namen auch in dieser Hinsicht; denn sie sind zu Tönen geeigneter, als die unedlen. Mit dem wacheren Leben erhöht sich die Regsamkeit für Tonbildung. Wir sind zwar nicht im Stande, die gewiß auch in Klängen kund werdende Bewegung des zeitlichen Pflanzenlebens durchs Gehör zu erfassen; aber die Befähigung zur Vermittelung von Tönen sehen wir den aus dem vegetabilischen Reiche entnommenen Instrumenten in einem vollkommneren Grade zugetheilt, als den aus Metallen bereiteten. Diese Möglichkeit, geistige Beseelung in sich aufzunehmen, deutet wenigstens auf eine Verwandtschaft des Wesens hin; doch kann dem an sich passiven Instrument auch nicht mehr als solch untergeordneter Antheil zugeschrieben werden.

Schreiten wir aufwärts durch die Reihen belebter Wesen, so finden wir in den niederen Regionen anfangs weder erkennbare Fähigkeit für die uns vernehmbaren Laute, noch Empfänglichkeit für aufzufassende Töne.

Die Organe fehlen für Beides. Geräusch, durch äußere Körpertheile hervorgebracht, darf nicht hierher gezogen werden, wie bei Bienen, Cicaden und anderen Insecten. Das Tonleben erscheint als leiseste Regung in den Fischen, unter denen einige Arten (Cottus cataphractus, Cobitis fossilis) Laute hervorbringen. Man hat von Thieren dieser niederen Classe beglaubigte Beobachtungen mitgetheilt, welche Erstaunen erwecken, indem in der nachgewiesenen Empfänglichkeit für Melodieen, wie sie in den Fischen und Krebsen, welche einer angestimmten Musik folgten, sichtbar ward, immer auch eine Reproduction des Vernommenen vorausgesetzt werden muß. Mit den Amphibien beginnt bei dem vorhandenen Organ der Lunge eine Ausbildung der Stimme und Laute, ohne jedoch eine musikalische Bedeutung zu gewinnen; denn wie verschieden hierin die einzelnen Arten der Thiere gestellt erscheinen und eine Menge der Säugthiere weit zurücktritt, Andere in der Theilnahme an vernommener Musik auffallend sich auszeichnen, was in dem bekannten Concert für zwei Elephanten zu Paris (s. Musikal. Zeitung 1799. N. 19) genau beobachtet wurde, so steht im Allgemeinen fest, daß in den Stimmen der Vögel, welche unter den Thieren allein singen, zuerst dasjenige hervortritt, was als Musik betrachtet werden könnte. Nur bleibt einer poetischen Auffassung der Natur auch hier anheimgestellt, mehr als wirklich in ihr gegeben ist, herauszuahnden, wenn sie in dem Rufe der Wachtel ein „Lobe Gott" vernimt, in dem Tirilliren der Lerche eine Hymne zur Frühlingsfeier findet, und wie sonst die symbolische Deutung dies behandelt. Nicht Alles aber, was in dieser Region Stimme besitzt, gewinnt alsbald auch Musik. Wo nicht die Kraft der Selbstthätigkeit wirksam hervortritt, und nicht unmittelbar ein Inneres und Geistiges zur Aussprache gelangt, da sind Laute nur Spiel des von außen bestimmten Zufalls oder einer körperlichen, nicht freien Regung. Wie die Flötenuhr durch einen an sich todten Mechanismus sogar musikali-

sche Kunstwerke aufstellt, indem dasjenige, was sie mechanisch wiederholt, ein Product menschlicher Erfindung ist, so gebricht auf der anderen Seite auch dem Gesang der Vögel die Entäußerung eines inneren freien Lebens; denn sie singen meist nur in der Zeit, welche dem Geschlechtstrieb zufällt. Wir erkennen ihnen daher nur Töne zu als Erzeugnisse einer bedingten Selbstthätigkeit auf einer niederen Stufe, wo noch die volle Freiheit mangelt und das Selbstgefühl, welches zu seiner Darstellung ein bestimmtes und erkennliches Zeichen wählt, noch nicht entscheidend wirkt. Es sind darin immer nur instinctartige Producte gegeben. Doch näher erwogen unterscheiden sich diese Töne auch in Hinsicht der musikalischen Verhältnisse noch vielfach von den Tönen der Menschen. Nimmer gelingt es, die Folge der Töne unserer musikalischen Scala anzupassen, und vergeblich bemühen wir uns, den Gesang der Vögel in Noten auszudrücken, wie alle mühsamen Versuche von Athanasius Kircher bis auf neueste Zeit zu keiner Wahrheit führten. Läßt sich auch in ihnen eine Art mathematisch bestimmbarer Verhältnisse nicht läugnen, so überschreiten sie doch die in menschlicher Musik gültigen harmonischen Bedingungen, welche nicht als zufällige betrachtet werden können. Die Mannichfaltigkeit und die Contraste sind groß, indem sich aus dem Grundton weit feiner gespaltene Verhältnisse entwickeln, als unser Tonsystem sie aufstellt, sie bleiben aber für menschliche Musik unbrauchbar und können nicht einmal mit Bestimmtheit von dem menschlichen Ohre erfaßt werden. Was wir wahrnehmen, sind nur Analogieen. Des Rhythmus entbehrt der Gesang der Vögel keineswegs; allein er ist kein menschlicher oder musikalischer, sondern weicht von den uns gültigen Gesetzen weit ab, und überschreitet die hier natürlich begründete Proportion. Im Besondern mangelt die Bedeutsamkeit der Pause; denn mag der Kukuk in seinem Gesang auch die kleine Terz richtig wiederholen, so täuscht man sich, wenn man mit Busby (Ge-

schichte der Musik Th. 1. S. 6) und Anderen eine genaue Accentuation und streng gehaltene Pausen behauptet. Auch dasjenige, was in menschlicher Musik als geistiges Element den Auftact hervorbringt, muß vermißt werden, wenn wir in dem nicht menschlichen Gesang die Anwendung des Auftacts nicht vorfinden, da ja nicht jeder Vorschlag für einen Auftact genommen werden kann. Und so mag Blumenbach in seiner Sprache richtig geurtheilt haben, wenn er sagt: die Vögel singen nicht, sondern pfeifen nur. Eine Art Musik mag es genannt werden; nur keine menschliche. Auch können wir sie da nicht erwarten, wo keine vollständige Thätigkeit des freien Geistes und des Gemüths obwaltet. Von dem Geschrei, als Entäußerung der körperlichen Affection, zu dem Gesang ohne Worte ist der Uebergang nicht so leicht und nahe, als es scheint; dazwischen liegt eine zu gewinnende Macht des Geistes, welche Mehr als Spiele physischer Kräfte in Anspruch nimt. Die hierzu aufgestellten Erfahrungen gewähren ein nicht geringes Interesse der Bestätigung, wenn auch noch nicht ausreichende Resultate.

Der Gesang der Walddrossel besteht aus fünf oder sechs Theilen, und der letzte Ton eines jeden Theils ist eine Art Nachschlag, ohne harmonischen Schluß, wie wir ihn in der Musik nicht anwenden können. Die Amsel hat einen bestimmten Rhythmus, welcher auch mannichfaltig heißen kann, doch läßt er sich nicht ohne Veränderung in unsere Maaße einfügen. Wie viel gepriesen der Gesang der Nachtigall ist, und wie sehr das lebendige Spiel der Töne in ihm ergötzt, doch bewegt er sich in keinem musikalischen Rhythmus, und auf langgezogene Töne folgt nicht selten eine Menge kurzer Töne oder ein nicht geordnetes Trillern, welches zum Gekreisch werden kann. Als der vorzüglichste aller Singvögel, ja als Meister seiner Kunst wird der sogenannte Spottvogel, Turtus polyglottus, dessen Heimath Amerika ist, von den Naturforschern gepriesen. Was J. Renunie (im **Magazine of natural history No. 5. 1829.** Vgl.

Froriepß Notizen 1829. N. 519) und Audubon (in Ornithologie of America. Vgl. Morgenblatt 1832. N. 84) erzählen, bestätigt theils einen großen Umfang und viele Mannichfaltigkeit einer vollen und höchst lebendig modulirenden Stimme, ähnlich dem Gesang der Nachtigall, doch ohne lang ausgehaltene Töne, theils die bis zu einer unglaublichen Fertigkeit ausgebildete Fähigkeit, die Naturlaute, wie des Rauschens der Blätter und der Bäche, und den Gesang anderer Vögel nachzuahmen und mit dem eigenen Gesang zu verschmelzen, so daß man einen Hänfling, dann ein Rebhuhn, dann eine Eule, dann eine Ente oder ein Huhn zu hören glaubt; dies alles aber reicht nicht für eine musikalische Beurtheilung aus, und es könnte der Spottvogel wohl nur mit den Menschen verglichen werden, welche allerlei Thierstimmen nachzuahmen geschickt sind.

§. 18.

Die Töne der Naturwesen außer dem Menschen sind also nicht die musikalischen. Dies bestätigen alle aufgestellten Beobachtungen der Forscher, nach denen allerdings gewisse rhythmisch-musikalische Verhältnisse vorhanden sind, aber sich durchaus nicht für Aufnahme in die aus dem Menschengeiste entwickelten Grundformen eignen. Wollen wir nun dies mit dem Namen der Musik im strengeren Sinne bezeichnen, so können wir auch nicht von einer Musik der Natur sprechen. Dennoch ist das, was so in unregelmäßigen Intervallen sich bewegt und eine strengere Regel des Zeitmaßes und der Harmonie nicht zuläßt, ein Gesang und misfällt uns nicht, ja gewährt auch Anmuthiges und Interessantes. Wir können hierüber nur entscheiden, wenn wir nicht außer Augen verlieren, wann und unter welchen Bedingungen Musik erscheint. Dies aber geschieht da, wo geistige Freiheit selbstthätig eintritt und über den Ausdruck eines geistigen Lebens waltet. Die Freiheit trägt nemlich ein höheres ihr eigenes Gesetz in sich, mit dem sie frei schaf-

fend über das Nothwendige oder Nichtfreie gebietet; darin offenbart sich ein geistiges Leben, welches als freies Wesen aus dem Innern hervortritt und das selbstmächtige Ergreifen und klare Bewußtseyn eines selbständigen Daseyns kund thut. Die Töne der Natur sind darum nicht Musik im menschlichen Sinne; denn es wohnt in ihnen nicht Freiheit, und die Art der Selbstthätigkeit, welche statt findet, ist immer nur eine gebundene. Sie werden entweder von einem bewußtseynlosen Zufall geschaffen und ohne geistige Regung, ohne Wahl und Ordnung verbunden, wie in der Aeolsharfe, bei welcher wir doch nicht sagen können, der Wind mache die Musik, oder sie drücken eine sinnliche Empfindung des Instincts aus, in welcher die Nothwendigkeit der Natur gebietet und bindet. Diese Empfindung läßt die Natur meistens nur im Schrei und Gekreisch hörbar werden, weil sie derselben nicht im Bewußtseyn mächtig ist. Es ergibt sich dann nur ein Analogon des Gefühls, wie es überhaupt in der Thierwelt vorliegt. Da ist's denn physischer Drang, sinnliches, aus dem Geschlechtstriebe stammendes Verlangen, was den Vogel singen läßt, nicht Ausdruck eines reingeistigen Innern, nicht bewußtvolle innere Anschauung. Wenn aber die Lerche singend emporschwebt, der Finke und die Nachtigall im Laube der Bäume schlagen, ist's nicht ihre Lust und Lebensfreude, die sie laut werden lassen? Wol ist sie es, Aussprache der Lebensempfindung; allein doch nur allgemeine Lebensregung, gebunden an physische Gesetze, die Aeußerung körperlicher Behaglichkeit und der Begierde; da steht der zwitschernde Sperling der Nachtigall gleich; während der Brutzeit schweigen sie Beide. Natürlichkeit wird kund, allein nicht Geist. Luther urtheilte daher ganz richtig über den berühmten Josquin in folgenden Worten: seine Composition ist fein fröhlich, fließt willig, milde und lieblich heraus, nicht gezwungen und genöthigt wie des Finken Gesang, und ist doch straks und schnur gleich an die Regeln gebunden.

§. 19.

Wenn nun den Menschen nur dasjenige Befriedigung gewähren kann, worin Geist und Freiheit obwaltet, so erledigt sich auch die Frage, was den Menschen in den Tönen der Natur ergötze und befriedige. Wir müssen hierbei zuerst absondern, was bloße Einbildung ausmacht, wie das Gefallen am Gekreisch eines Canarienvogels. In dem Uebrigen, in welchem man sich auf eine bestimmtere Tonfolge und einen geregelteren Rhythmus hingewiesen findet, da ist's das Analoge des Freien, was ergötzt, gleichwie die Analogieen der Vernunft in Thieren anderer Art ein menschliches Interesse gewinnen. Ergötzen kann daher entweder die Reinheit des Tons, oder die Ahndung eines Freien in der Gebundenheit der Natur, oder die Aehnlichkeiten, die sich einmischen, ohne das Menschliche zu erreichen. Wir legen da wol auch eine geistige Beseelung unter, und ertheilen der Nachtigall das Gefühl der Sehnsucht, oder vernehmen in dem Schlag der Wachtel einen religiösen Aufruf. In dieser Symbolisirung dient die Natur unserem Leben in Ideen, wir sind es aber selbst und allein, deren Bild wir in der fremden Natur auffassen und näher ziehen.

§. 20.

Hier aber stoßen wir auf einen in der Geschichte der Musik oft wiederholten Satz, und auf ein allgemeines in der Kunstlehre aufgestelltes Gesetz, welche beide dem eben Ausgesprochenen geradehin zu widerstreben scheinen. Die Geschichte nemlich erzählt, der Mensch habe seinen ersten musikalischen Unterricht von den Vögeln erhalten und durch Nachahmung sich den Gesang gebildet; die Kunstlehre aber geht von dem Grundsatz aus, der Mensch sey als Künstler an die Natur gewiesen, und habe in seinen Werken die Natur nachzuahmen. Was der Mensch selbst besaß, hatte er nicht nöthig, durch Entlehnung zu gewinnen, und erhielt er seine Töne auch nur aus der Hand der Natur, so war es *seine* Natur, in deren ur-

sprünglichen Besitz und nach deren eingeborenem Gesetz er zum Ausdruck seines innersten Lebens sich eine Darstellung bildet, so daß das ergriffene Mittel ihm dazu dient, seine geistige Fähigkeit auszuleben. Wo er in der äußern Natur freie Bewegung oder auch nur deren Aehnlichkeit wahrnimmt, sieht er in derselben lebendige Bilder, ja Vorbilder für seine Darstellung. In dem scheinbar Gesetzlosen und in dem von der Regel Abweichenden, wie es der Gesang der Vögel darbietet, erkennt er wol auch eine Art freier Formen und kann sie als den Ausdruck einer Freiheit, die er ihnen erst unterlegt, betrachten, obgleich sie an sich doch nur Producte einer auferlegten Nothwendigkeit sind.

§. 21.

So ist die Musik, wenn wir den Begriff auch noch nicht dem der Kunst unterordnen, sondern nur nicht ins Unbestimmte erweitern, das Eigenthum des Menschen und seine Schöpfung. Die Natur aber hat ihn zum Schöpfer gemacht. Musik heißt daher nicht minder als Poesie und Malerei ein Product des menschlichen Geistes, wenn auch früher schon vorhanden, ehe das Nachdenken Regel oder Lehre, nach welcher die Kunst verfährt, aufgestellt hat. Die Wahrheit dieser Behauptungen bestätigt eine zweifache Erfahrung. Die sogenannten wilden Völker und selbst die rohen Naturmenschen zeigen uns, daß die Musik erst mit der volleren Entwickelung der geistigen Fähigkeiten gewonnen wird, und sich da nicht findet, wo das physische Uebergewicht das Gemüthsleben beeinträchtigt. Einen anderen Beweis liefert die Wirkung der Musik auf nicht menschliche Wesen und auf Ungebildete. Viele Thiere ertragen die menschlichen Töne als ganz fremdartige gar nicht, oder hören sie ohne Ergötzlichkeit. Diejenigen aber, die dem Menschen näher stehen, selbst auf einer scheinbar niederern Stufe, fesselt die Musik wie ein Zauber einer anderen Welt. Zwar lassen die Beobachtungen, welche man an Spinnen (Mu-

sikal. Zeitung 2 Jahrg. (S. 653) und anderen Thieren, namentlich in dem im Jahr 1798 zu Paris gegebenen Concert angestellt hat, noch vielfache Vervollständigung und Begründung wünschen, doch führt schon eine Zusammenstellung des zerstreuten Vorhandenen zu bestimmteren Resultaten. Ungebildete Nationen erfreuen sich theils am bloßen Schall und die Lebensempfindung, welche sie schreien läßt, ergötzt sich auch nur an der körperlichen Erschütterung, welche die stark bewegte Luft auf ihren Körper hervorbringt; theils ist es das Rhythmische allein, was in ihnen eine Wirkung hervorbringt, wie bei den Bergschotten die gellende Bockspfeife in dem bald schnarrendstarken, bald leiser summenden Tone nur durch den Rhythmus Ermuthigung und Mitleid erweckt. Musik aber kann dies nicht genannt werden, was allein die Sinnlichkeit bethätigt und afficirt; nur in der Befähigung rein geistiger Organisationen beruht die Möglichkeit der vollen Auffassung.

Zweites Capitel.

Von der Musik des Menschen.

§. 1.

Die Betrachtung über das Wesen des Tons und über die Eigenthümlichkeit der Töne der Natur läßt eine Grenzlinie erkennen, durch welche in dem großen Ganzen des lautwerdenden Lebens eine bestimmte Sphäre des Menschlichen ausgeschieden wird. Auf diese sind wir hingewiesen, wenn wir im strengeren Sinne des Worts von Musik reden, und sie einer ästhetischen Beurtheilung unterwerfen. Da verlangen vor Allem die Fragen ihre Lösung: worin besteht die Musik, welche wir eine Schöpfung des Menschen nannten? und was ist das Reinmenschliche in der Bildung, Ordnung und Verbindung der Töne, wie solche von dem Menschen im Leben und in der Kunst angewendet werden? Wir werden sie dadurch lösen, daß wir den Charakter der Musik zergliedern und in den einzelnen Zügen das Eigenthümliche nachweisen. Das Charakteristische aber ist ein Dreifaches. Wir besitzen nemlich in der Musik ein Product der freien Selbstthätigkeit, welches in fortschreitender Entwicklung des reflectirenden Geistes gewonnen wurde, erkennen in ihr die unmittelbare Darstellung des Gemüthslebens, und finden darin die Totalität, in welcher sich die Thätigkeit aller Seelenkräfte für die Darstellung eines Kunstschönen vereinigt.

§. 2.

Musik das Product freier Selbstthätigkeit des Geistes.

Nicht ein blinder Instinct treibt den Menschen so zu singen und zu musiciren, wie er singt und musicirt. In den Perioden der Entwicklung, in welchen er allein noch den Naturtrieben hingegeben und nicht zur Selbstmacht des Verstandes gelangt ist, besitzt er entweder keine oder eine höchst dürftige Musik. So wird von den Patagoniern im südlichen Amerika, welche, körperlich groß und stark, als gewandte Jäger erfunden werden, berichtet, daß sie nicht den geringsten Anklang von Musik zeigen und nicht singen. Wo Cultur die von einer überwiegenden Sinnlichkeit auferlegte Fessel gelöst hat, und der Geist mit selbstthätiger Regsamkeit ordnet und erfindet, da tritt Musik ein, und der zur Vernunft erwachte Mensch wählt die Naturlaute aus, um sie zum treuen Abbild seines innersten Lebens zu machen. Daher singen unsere Kinder in der Wiege schon besser, das ist, mehr musikalisch als erwachsene Wilde und Ungebildete. Als Guido von Arezzo nach Bremen gekommen war, um die dort hausenden Chaucen im Kirchengesang zu unterweisen, schrieb er zurück, er vermöge mit aller Mühe nicht das Geringste in der Musik zu fördern, denn die Bewohner sängen wie Esel. Die bildenden Einflüsse der Gesellschaft greifen mächtig ein. Der vereinzelte Mensch hat in seinen beengten Zuständen nur Laute für sein Bedürfniß und die Befriedigung der Begierden, er ist aber im Ganzen auch mehr stumm oder weniger laut als das Thier. In die Verhältnisse der Geselligkeit eingetreten, wo ihm ein geistiges Daseyn in Liebe und wechselseitiger Erhebung zu einer Welt der Ideen aufgeschlossen wird, entfaltet er das ihm eigenthümliche Leben, und bald verlangt sein Inneres in reger Selbstthätigkeit nach Aussprache, und daß ein anderes gleichbeseeltes Wesen es vernehme; ist dieses nicht gegenwärtig, so tritt er in einen Wechselverkehr mit sich selbst;

er singt um zu singen und um vernommen zu werden. Auf dem Wege der Natur verfolgt er geistige Zwecke; die dargebotenen Mittel der Aussprache und die Aussprache selbst sind zugleich nothwendig und willkührlich. Auch hier wird Reflexion zur Schöpferin des Menschlichen. Nur darf man hierbei nicht alsbald ein methodisches Nachdenken oder planmäßige Entwürfe voraussetzen, da der Mensch im Leben Vieles oder das Meiste absichtlos reflectirt, und ohne sich des Zwecks klar bewußt zu werden, dem Drange seines Inneren auf sicherem Wege folgt. So gewinnt der Mensch die Musik nicht durch Nachahmung der Natur und nicht die Vögel haben, wie Ernst Wagner behauptete, ihm singen gelehrt; dennoch verweilt er, während er mit seiner Kraft des Geistes gestaltet und schafft, innerhalb der Grenzen und unter Bedingungen der Natur, und empfängt aus ihrer Hand den zu verarbeitenden Stoff. Angeregt von außen, auf die Bedingung des Hörbaren zurückgewiesen, hat auch hier der Mensch die in ihm geborgenen Keime zur vollen schönen Blüthe entfaltet und selbstthätig sich eine Musik, das ist, seine Musik geschaffen. Dieser Gewinn und die Befähigung zur Production erscheint verschieden nach den mannichfachen Bildungsstufen. Die Völker, Zeiten, Individuen treten auseinander, ausgestattet mit verschiedenen Talenten, abweichend in den Entscheidungen der Neigung, immer aber darin sich gleich und eins, daß ein inneres Leben mit Selbstbestimmung zur Aussprache gelangt und eine Regel zum Grunde gelegt wird.

§. 3.

Treten wir dieser Selbstthätigkeit des reflectirenden Menschen in der Musik betrachtend näher, so wird sie uns zuerst offenbar in der Tonfolge.

Die Gestaltung und Ordnung der Töne, welche wir als Tonfolge oder als Tonsystem bezeichnen, ist eine durch Reflexion bestimmte, ein Product des menschlichen Geistes. Dies wird uns auf zwei Puncten erkennbar;

einmal, weil sie nirgends in der Natur sich fertig vorfindet, und dann, weil wir ihrer allmäligen Ausbildung auf historischem Wege folgen können.

Nicht andere Geschöpfe der Natur haben dem Menschen vorgesungen, noch singen sie nach menschlicher Weise, und die Harmonie der Natur ist nicht die Harmonie der menschlichen Kunst. Wie verschieden auch die Organe gebildet sind, so könnte doch das Verhältniß der Töne ein allgemein gleiches seyn; aber selbst unter den Völkern der Erde finden wir eine gleiche Fähigkeit und Anlage dafür, nicht aber gleichartige Ausbildung. Wo Menschen mit gewandter Geschicklichkeit den Vogelgesang, wie das Girren der Nachtigall oder den Finkenschlag nachahmen, wird dies doch nirgends zu einer menschlichen Musik; wie überdies dasjenige, was wir hierbei als das Gleiche anzuerkennen geneigt sind, meistentheils täuscht, indem wir an unsere Tonweise gewöhnt, dieselbe unvermerkt auf den natürlichen Gesang übertragen. Eben so passen die Lieder der Wilden nicht in unsere Tonfolge, und frei entwickelte Völker können sie nicht anwenden, selbst nicht außer dem Kunstwerke und auch nicht dann, wenn sie an sich nicht gefallen sollen. Manche Völker gelangten in ihrem einmal fixirten Zustande nicht einmal zur Quarte und mithin auch nicht zur Sexte. Die Galen in Schottland theilen mit indischen und chinesischen Völkerstämmen den Mangel der Quarte und Septime, und ordnen die Folge der Töne *c d e g a c.* Läge die Tonfolge der Musik in der Natur fertig vor, so sänge auch jeder Mensch, und immer rein. Auch der unreine Ton ist zwar ein vollständiger Ton, aber steht in einem Misverhältniß, und dasjenige, was das Verhältniß der Töne zu einander ausmacht, lehrt nicht die Natur, sondern wird durch Reflexion gewonnen und festgestellt. Schweizer und Tyroler, welche in ihrem Gesange die Quarte und Septime besitzen, treffen, ohne für unsere Musik gebildet zu seyn, wie die Erfahrung noch heute bestätigt, sie selten rein, indem sie die Quarte für

uns zu hoch, die Septime zu tief nehmen. Wenn nun die Schwierigkeit dieser Intervalle, welche auch jeder Singlehrer bei Kindern wahrzunehmen Gelegenheit findet, von Einigen, wie von Seidel (im Charinomos Th. 2. S. 85), dadurch erklärt wurde, als liege in ihnen etwas nicht vollkommen Naturgemäßes, so waltet ein Irrthum ob. Wol sind sie nemlich naturgemäß, aber Producte einer scharf greifenden Reflexion und mithin auch nur da zu finden, wo die feinere Ausbildung des Geistes darauf hingerichtet sie möglich macht. Es steht nemlich die Quarte auf der Grenze der Ordnungen und wird bald zu der niederen, bald zu der höheren Region gezogen, wenn nicht Scharfsinn dies Schwankende beseitigt. Amiot, als er von der Musik der Chinesen spricht, erzählt, wie europäische Melodieen den Chinesen so widrig klangen, daß sie sich die Ohren zuhielten; dagegen ist's ein vergebliches Unternehmen, Melodieen der Chinesen oder der Bergschotten in unseren Noten mit strenger Genauigkeit aufzuzeichnen.

§. 4.

Die Tonlinie der Natur erstreckt sich ins Unbegrenzte, und besteht aus unendlich kleinen Theilen, ein fügsames, doch für den menschlichen Gebrauch erst zu bearbeitendes Material. Es bietet sich nemlich in der Natur, wie das Monochord zeigt, eine Menge von Verhältnissen dar, bei denen vorerst die Brauchbarkeit in Frage kommt. Da setzt der Mensch nach den Bedingungen seines Geistes, welcher auch in der Feststellung des Hörbaren wirksam ist, Grenzen, und ordnet das ihm Anwendbare, und die natürliche Tonfolge wird zur musikalischen, welche aus der Natur entnommen, doch in derselben nirgends fertig und abgeschlossen vorliegt. Wie ein solches Recht, in die Natur ordnend einzugreifen, dem Menschen zukomme, bedarf keiner Rechtfertigung; es ist ein ursprüngliches und mit dem Geiste selbst gegebenes. Auf einzelnen Puncten stellen sich der Ermittelung einer Einheit, welche dem Geiste ein unbedingtes

Erforderniß ist, nicht geringe Schwierigkeiten entgegen, und wie hierbei der Fortschritt in der Ausbildung historisch geworden ist, so darf das jetzt Vorhandene, wenn es auch durch allgemeine Anerkennung seinen Bestand gefunden hat, nicht als das einzige und vollkommene Tonsystem angesehen werden. Was über die Grenze des für den Menschen Erfaßlichen hinausliegt, (und das menschliche Ohr hört nicht die Verhältnisse aller Zahlen) bleibt von selbst und für immer ausgeschlossen; wie frei aber der Mensch in dem also begrenzten Gebiete wählt und ordnet, lehrt die Geschichte seiner Entwickelung durch das vielgestaltige Völkerleben hindurch. Da stellt sich uns in den verschiedenen Zeiten ein verschiedenes System der Töne dar, und zwar nach dem Standpunct, welchen der reflectirende Geist auf dem Gebiete sinnlicher Anschauung einnahm. Nach und nach gewann das Gesetz der Verhältnisse eine entscheidende Kraft, bis es als ein allgemeingültiges hervortrat, und wären die historischen Urkunden nicht so mangelhaft, würde auch der Weg genauer nachgewiesen werden können, auf welchem der reflectirende Geist bis dahin gelangte, wo jetzt die Musik ihre Gesetze behauptet. Was vor Aufstellung einer Theorie die Tonfolge ordnete, war das natürliche mehr oder minder ausgebildete ästhetische Urtheil, dessen Wahrheit später durch die mathematische Beweisführung bestätigt wurde. Wir sind freilich gewohnt, unsere heutige Musik einer fremden und namentlich der alten Musik der Griechen streng entgegenzusetzen, und ein neuerer Schriftsteller (Kiesewetter in s. Geschichte des Ursprungs und der Entwickelung unserer heutigen Musik) hat nicht allein die historische Möglichkeit geläugnet, daß die neuere Musik aus der altgriechischen hervorgegangen sey oder sich nach ihr gebildet habe, sondern hat diese geradehin für naturwidrig erklärt, was schon früher auch Chladni gethan hatte. Allein naturwidrig war die alte Musik keineswegs und konnte es nicht seyn, doch war sie weniger musikalisch, gleichwie der Gesang der Vögel oder

der Gesang der Natur in einem noch größeren Abstande für uns unmusikalisch, das ist, für die Darstellung des geistigen Lebens unzureichend heißen muß. Mag immerhin zugestanden werden, die neue Musik habe ihr Gedeihen gefunden, als sie sich von dem griechischen Systeme getrennt; unerweislich bleibt, daß aus der altgriechischen Musik eine der unseren gleiche weder erwachsen sey, noch habe erwachsen können. Die Einsicht in das, was das Alterthum besaß und übte, wird immer eine höchst unvollständige bleiben; doch kann auch Niemand sich rühmen, über die Anfänge der christlichen Musik zureichende historische Beweise zu besitzen; unläugbar aber steht der Grundsatz fest, daß in der Entwickelung des großen Ganzen, welches Sache der Menschheit heißt, kein Sprung stattgefunden habe, und daß nirgendwo ein zweiter Anfang ohne vorausgegangene allmälige Entfaltung der Elemente eingetreten sey. Nur eine Reformation, eine Verbesserung und Umbildung unterscheidet eine neue Zeit von der alten. Wer möchte da die höhere Vervollkommnung der heutigen Musik in Zweifel ziehen, oder den Weg der Anfangsperioden aufs neue wählen? Nur Drieberg konnte (in s. Aufschlüssen über die Musik der Griechen S. 15) behaupten, Alles, was nicht mit der griechischen Musik übereinkomme, sey fehlerhaft und verwerflich. Doch wird auch dasjenige, was man in der Musik der Alten als willkührlich zu verdammen pflegt, seine zureichende Rechtfertigung in der freien Entwickelung des reflectirenden Geistes finden, und ein später erkannter Irrthum nicht als eine Schuld gerügt werden. Die Geschichtsforscher können, wenn sie den Gang der Ausbildung sorgsam verfolgen, die Gültigkeit und sogar die Nothwendigkeit der einzelnen Schritte wohl nachweisen, wenn sie vorsichtig von der einfachen Reflexion des Lebens und von der Anwendung der Gewohnheit die Lehren der Theoretiker, welche mit ihrer Spitzfindigkeit oftmals keinen Eingang ins Leben gefunden haben, unterscheiden.

§. 5.

Das Tetrachord, welches den Griechen zur Basis ihres Tonsystems diente, macht eine naturgemäße Grundlage aus. Nicht eine blinde Verehrung der pythagoreischen Vierzahl, wie vielfach späterhin auch des Pythagoras Zahlenlehre in den ausgeführten Theilen der Tonlehre zu verwerflichen Bestimmungen veranlaßte, hat das Tetrachord erfinden lassen, oder, wie Chladni meint, die Musik auf unnatürliche Grenzen beschränkt. Die Griechen fanden in einer an sich nicht unrichtigen Reflexion das Verhältniß auf dem Wege der Melodik heraus, und die Erfahrung wird diesen Weg außer der Kunst noch heute bestätigen. Man vergleiche nur hierüber Nägeli's Gesangbildungslehre. Im Tetrachord beruht das Element der Melodie, welches aber nicht befriedigend ausreichen kann, wenn das Harmonische gültig geworden ist oder vorherrscht. Man nannte in älterer Zeit die Quarte συλλαβή, weil sie die erste Zusammenfassung consonirender Töne enthält (πρώτη σύλληψις φθόγγων συμφώνων), wodurch schon deutlich wird, wie auf einfach natürliche Weise man die Forschung begann. Auch hat Niemand verneinen können, daß die Feststellung der drei Tongeschlechter, des diatonischen, des chromatischen und des enharmonischen, nach ihrer Möglichkeit und ihrem Abschluß richtig durchgeführt war, insofern von ihrer ausschließlichen Anwendbarkeit nicht die Rede ist. Es hat zugestanden werden müssen, daß die Tonleiter des diatonischen Geschlechts von den Griechen vollkommen richtig aufgestellt und daher auch immer beibehalten worden ist; daß im Umfang der Quarte vier Töne enthalten sind, welche, weil der Abstand von Quarte und Quinte $\frac{8}{9}$ oder eine reine Secunde beträgt, zwei und einen halben Ton in sich fassen.

Ein Grundpfeiler des Aufbaues war durch die Feststellung der Octave 1:2 gewonnen. Das Ganze bildeten anfangs sieben Töne im Heptachord, später die vollständige Octave im Octachord, in welchem die Quarte

3:4, die Quinte 2:3 betrug. Indem hierbei die Griechen, um ein absolutes Maas des Tons, das ist, des ganzen Tons zu gewinnen, den Abstand der Quarte und Quinte, nemlich 8:9 wählten, wornach der halbe Ton 243:256 betrug, erhielten sie reine Quarten und Quinten, wie wir sie nicht besitzen, dagegen aber auch minder reine Terzen; doch ist die große Terz zu 64:81 auch in neueren Temperaturen, wie bei Kirnberger u. A., obgleich sie von der unserigen 4:5 um 80:81 zu hoch ist, nicht verworfen worden. Darum darf sie nicht geradehin als naturwidrig bezeichnet werden, und mit Unrecht führt man zum Beweis die Töne der Trompete und des Horns an, als welche nur reine Terzen zu 4:5 geben sollen; denn bekannt ist, daß der sechste Ton in der zweigestrichenen Octave $\overline{\overline{a}}$ auf jenen Instrumenten gegen unser gültiges Intervall zu tief, der Ton $\overline{\overline{f}}$ zu hoch steht, wie solche auch im Volksgesang, namentlich in Schwaben vorkommen. Auch kann die Annahme des ganzen Tons in 8:9 nicht gegen die Natur deshalb seyn, weil sich ja noch ein kleiner ganzer Ton zu 9:10 vorfindet. Besonnen sichtete und ordnete der Mensch für seine Zwecke, was Natur ihm darbot.

In der Aufstellung der übrigen Tongeschlechter, des chromatischen und enharmonischen, haben wir nicht minder eine freisinnige Combination und das Ergebniß fortschreitender Reflexion anzuerkennen. Die Umwandelung des einen ganzen Tons in einen halben, so daß $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ als das chromatische Geschlecht auf einander folgten, und die Spaltung des halben Tons in Vierteltöne des enharmonischen Geschlechts war nicht aus dem Grunde naturwidrig, nach welchem uns diese Intervalle jetzt misfallen, noch auch insofern zufällig und grundlos, als nur die Bewahrung der pythagoreischen Vierzahl auf die Meinung, nicht mehr als vier Töne im Tetrachord zu dulden, geführt habe. Hier auch lag den Griechen das in einer außer aller künstlichen Theorie vorhandenen Musik Festgestellte, über welches wir, ohne alte Musik ge-

hört zu haben, nimmer das Urtheil einer allgemeinen Verwerfung aussprechen dürfen, als brauchbar vor, und das Irrthümliche kann, wo es sich vorfindet, nur den mangelhaften und in Subtilitäten verlorenen theoretischen Lehren zugeschrieben werden. Selbst die Griechen neuester Zeit wenden feinere Tonverhältnisse noch jetzt an, die wahrzunehmen unser Ohr nicht gewöhnt ist. Es kann nicht unsere Aufgabe seyn, das alte und neuere System der Griechen ausführlich darzulegen oder zu beurtheilen, da vielmehr hier nur anerkannt werden soll, daß es auf Grundlagen der Natur beruhte, eine feinsinnige Combination der Reflexion ausmachte, und auf dem Standpuncte seiner Zeit nicht als verwerflich erscheint. Diese Anerkennung, so oft in einseitiger Entgegnung verweigert, konnte selbst einem neuesten Versuche der Wiederherstellung nicht vorenthalten werden. Als nemlich Kretzschmer, wir berücksichtigen hier nicht, ob ausreichend, oder auch nur im Besondern billigenswerth, aufs neue eine Entwickelung der Töne durch Quartenfortschreitung versucht hatte, und die Kritiker mit triftigen Gründen die Temperatur unserer Musik vertheidigten, konnten sie doch nicht läugnen, daß auch diese Construction auf eine Thatsache der Natur gebaut und mit vielem Scharfsinn ausgeführt sey.

§. 6.

Verfolgen wir den Fortschritt der Entwickelung, so ergibt sich, daß auch hier das Leben der Theorie vorausgeeilt ist und sich den Forderungen derselben nicht rücksichtslos gefügt hat. Von den strengen Kanonikern trennten sich die Harmoniker und entschieden nach dem, was dem Ohre Befriedigung gewährte. Beide rechneten, aber die Harmoniker nicht ohne Beachtung des Princips, welches die musikalische Darstellung menschlicher Gefühle leitet. Unter den griechischen Theoretikern wird Lasus als derjenige genannt, welcher den Tönen eine Art Temperatur zugestand und sie die Breite derselben nannte,

wie scheint, in dem Sinne, in welchem der Ton nach dem verschiedenen Verhältnisse der Tonarten eine Ausdehnung zuließ. Didymus durchschaute die Gültigkeit der Terzen zu 4:5 und 5:6 und nahm für den kleinen halben Ton 9:10, für die halben Töne 15:16 und 24:25 an. Diese Verbesserung der Grundansicht mußte eintreten, sobald der Mangel und das Bedürfniß einer vollständigen Harmonie fühlbar und klar geworden war. Auch die Abweichungen des Ptolomäus dürfen wir, abgesehen von einzelnen Irrthümern, nicht geradehin als Verunstaltung, sondern als Vorbereitung einer künftigen Reformation betrachten. Die schon bestimmten Tonarten als verschiedene Arten der Octave wurden beibehalten; denn die vier Tonreihen des heiligen Ambrosius, durch die Stellung der halben Töne verschieden, sind doch nur die altgriechischen Tonreihen; der erste dorische Ton (*d e f g a h c d*) enthält die phrygische, der zweite phrygische (*e f g a h c d e*) die dorische, der dritte lydische (*f g a h c d e f*) die hypolydische, der vierte mixolydische (*g a h c d e f g*) die ionische Tonordnung, wenn auch die Größen der Intervallen nicht ganz gleich waren. Erweitert wurde das Gebiet am Ausgang des sechsten Jahrhunderts durch Gregorius den Großen, welcher jenen vier Kirchentönen, die nun die authentischen genannt wurden, durch Versetzung in die Unterquarte noch vier andere, die plagalischen, beifügte. Für den mehrstimmigen Gesang aber, welcher nun kirchlicher Gebrauch wurde, konnten die festgestellten Tonarten nicht ausreichen, indem in ihnen der Unterhalbton oder das Subsemitonium fehlte. Die Geschichte erzählt, wie lange Zeit hindurch man zwischen der Annahme eines neuen Systems und der Behauptung des Alten schwankte, wie man durch das in der Theorie festgestellte Gesetz den freien Verkehr der Reflexion nicht hemmen konnte, und als die Leistungen der Künstler in gebilligten und befriedigenden Mustern vorlagen, man auch die theoretischen Regeln nach denselben umformte. Die Harmonie

entwickelte sich, und in ihr eine kunstreiche Erfindung, das Ergebniß einer mehr und mehr zur Klarheit erhobenen Forschung. Außer dem Gebrauch der Octave, Quinte und Quarte wurden die Terz und Sexte, welche die Alten, wenn auch nicht gänzlich verworfen, doch zurückgestellt hatten, vor Allem und mit vollem Rechte gültig und damit ein neues System vermittelt, welches, wenn auch nicht mit strenger mathematischer Consequenz durchgeführt, doch eines Theils mit dem Gebrauch der erfundenen Instrumente einstimmte, anderen Theils dem entsprach, was das Gehör als wohlgefällig anerkannte. Ein naturgemäßer Fortschritt der Ausbildung ist auch hier sichtbar. Mag Guido von Arezzo oder ein späterer Theoretiker, vielleicht aus der Zahl von Guidos Schülern, das Hexachord aufgestellt, oder sich die Lehre allmälich unter Mitwirkung Mehrerer entwickelt haben, eine neue große Epoche der Musik, und zwar der für immer entschiedenen Fortbildung, trat mit der Festsetzung der Accordenfolge und der dazu nöthigen Würdigung der Terzen und Sexten ein. Da wurden denn auch die Dissonanzen als brauchbar herangezogen und für die Ueberleitung benutzt, woraus die ältere Art des Contrapuncts (contrapunctus floridus) hervorging. Auch ist nicht zu übersehen, daß Guido die Notenschrift, welche zwar erst im 12 Jahrh. die zureichende Bestimmtheit und leichte Anwendung gewann, wesentlich verbesserte und damit das Studium der Musik nicht wenig förderte.

§. 7.

Der reflectirende Verstand ging weiter. Bis ins funfzehnte Jahrhundert war man auf die Octave beschränkt gewesen und kannte keine Ausweichung in einen Nebenton, wie dies alte Melodieen, z. B. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, von Huß (1400), Nun ruhen alle Wälder, von Isaac aus Prag (1480) noch erweisen. Es mangelte Abwechselung in Melodie und Harmonie. Jahrhunderte vergingen, ehe man den neuen

Aufbau des gesammten Tonsystems auf der Basis der beiden Tonarten des Dur und Moll ruhen ließ. Man theilte die Octave in zwölf Stufen, so daß sich 24 Tonarten ergaben. Da konnte nicht jeder Ton vollkommene Reinheit erhalten, oder es waren für jede reine große und kleine Terz, Quarte und Quinte eine Menge Nebensaiten nöthig, in denen auch die Vierteltöne ihre Stelle gefunden hätten. Die im Monochord liegenden Töne konnten für die Forderung so gleicher Verhältnisse nicht ausreichen; denn stellt man sie zu dem Grundton rein auf, so bilden sie nicht unter sich reine Verhältnisse. Deshalb wählte man Vereinfachung in einer Temperatur, und willigte in eine Abweichung von der Reinheit des Intervalls, damit jeder der zwölf Töne als Grundton des Dur und Moll gebraucht werden konnte, indem bei den übrigen reinen Verhältnissen die kleine Terz statt 5:6 nur 27:32 in sich faßt und die Quinte 27:40 statt 2:3 darstellt, mithin um das syntonische Comma 80:81 zu klein sind. Es kommt ferner hinzu, daß der große ganze Ton oder die große Secunde in einem doppelten Verhältnisse 8:9 und 9:10 erscheint, wo das Comma den Unterschied bildet. So ergab sich die Nothwendigkeit einer ausgleichenden Theilung, eine gleichschwebende Temperatur, in welcher die Quinten um den zwölften Theil des Comma abwärts, die Quarten aufwärts schweben, und der Reinheit der Terzen und Serten ein Drittel des Comma (der Diesis) abgeht, doch so, daß in der möglichst genauen Vertheilung der Differenz die Reinheit der Octave bewahrt wird. Die einfacheren Consonanzen, besonders der Quinten, zu schonen, wählte Kirnberger eine ungleich schwebende Temperatur, in welcher nur die Quinten *d a*, *a e* und *fis cis* an der Reinheit verlieren. Andere auf andere Weise, wie Keppler, Euler, Stanhope. Wenn nun Chladni diese Temperatur und das neue Tonsystem der alten Tonordnung als ein Naturgemäßes und Sicheres dem Willkührlichen und Schwankenden entgegenstellt, so liegt darin ein Irr-

thum vor, weil ja die Elasticität des Tons und die Gefügigkeit des Gehörs, welches eine mögliche Annäherung für vollkommene Reinheit hinnimmt, das mathematische Verhältniß aufhebt und die Uebereinkunft bei dem, was wohlklingt, auf Allgemeingültigkeit nicht Anspruch machen kann. Zugestanden kann nur werden, daß für Instrumente und die nach diesen ausgebildete Menschenstimme eine canonische Reinheit nicht anwendbar, und daher eine Temperatur nothwendig wird.

Uns sind die Verhältnisse, faßt man sie in ganzen Zahlen, von 1 bis 6 consonirende Intervalle, deren Verhältniß bestimmt ergriffen wird, aber selbst noch durch den Grad der Annäherung verschieden ist (die Quinte ist mehr consonirend als die Terz, die Quarte neigt sich mehr zur Dissonanz); dagegen wird die Mannichfaltigkeit nicht ganz zur Einheit gebracht in den Verhältnissen, welche über 7 liegen (kleine Septime $\frac{7}{4}$, verminderte Quarte $\frac{7}{5}$); dissonirend ist uns der noch größere Abstand, in welchem die Einheit nicht klar gewonnen wird, nach 9 und 15 (Secunde $\frac{9}{8}$ und $\frac{10}{9}$, große Septime $\frac{15}{8}$). Demnach fällt das Verhältniß in 7 aus, über welches Intervall vielfacher Zweifel obwaltet. Tartini, Euler, Kirnberger sprechen für dessen Brauchbarkeit, und nannten es *i*; Chladni im 35 Heft der Cäcilia erachtete es für unbrauchbar und unnütz, weil jeder Ton sein *i* erhalten und das Clavier, die Flöte und andere Blasinstrumente samt der Notirung umgeändert werden müßten; Gründe, welche minder schwer wiegen und nicht einmal gegen eine „bodenlose Speculation" ankämpfen können. Fasch ließ dagegen in einem Motett den Accord $\bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}\ \bar{i}$ in $\bar{g}\ \bar{d}\ \bar{g}\ \bar{h}$ übergehen, ohne zu misfallen, und Violoncellospieler benutzen den Flageoletton nach *g*, welcher merklich höher als *a*, tiefer als *b* liegt.

Wie sehr wir nun in dem Vorhandenen das Zureichende anzuerkennen, die feinsinnige Combination zu bewundern und unsere Tonordnung zu den gelungensten Ergebnissen menschlichen Nachdenkens zu rechnen veran=

laßt sind, so wird doch die Annahme einer Perfectibilität des Tonsystems schon dadurch begründet, daß es selbst immer nur als eine Schöpfung des menschlichen Geistes betrachtet werden kann, und der vorschreitende Scharfsinn auch Neues aufzustellen noch später vermögen wird. Vergeblich streiten die Akustiker gegen die Meinung, die uns gültige Tonleiter sey ein Product willkührlicher Wahl, da ja vielmehr die Basis in der Natur sich vorfinde; denn auf dieser unläugbaren Basis hat die Reflexion, ohne selbst den Grund voraus erkannt zu haben, das Gebäude aufgebaut, dessen Verhältnisse dann später auch mathematisch bezeichnet werden konnten. Was in unserem Tonsystem zur Befriedigung des Gehörs und für eine leichtere Anwendung geordnet worden ist, bezeugt weder innere Nothwendigkeit, noch strenge Consequenz, und es kann die Beschränkung auf die beiden Tonleitern in Dur und Moll nicht eine unbedingte Forderung heißen, als wären in den sieben Tönen nicht auch noch andere Versetzungen des halben Tons möglich. Wenn daher auch nicht an Herstellung der alten Kirchentonarten vor unserem Gehör gedacht werden möchte, so läßt sich die Frage, ob nicht, den Bedürfnissen einer durch Jahrhunderte entwickelten Menschheit gemäß, Umwandlungen des Alten und neue Entdeckungen auch auf Resultate führen würden, in welchen sich die würdevolle Einfachheit mit der bedeutungsvollen Lebendigkeit einigte, wenigstens durch den Glauben an einen unaufhaltsamen Fortschritt der Menschheit selbst sicher stellen. Klagte schon Plutarchus in s. Schrift über die Musik c. 17, daß man den enharmonischen Gesang vernachlässigte, und wehrt eine große Zahl der Praktiker die Aufnahme des Enharmonischen der Vierteltöne ab, so würde doch gewiß durch dasselbe eine Bezeichnung des feinsten Ausdrucks in einfacher melodischer Musik gewonnen werden, vielleicht auch ohne die Bestimmtheit der Harmonie zu beeinträchtigen. Vorschnell spricht man dem menschlichen Ohre die Bildsamkeit ab, feinere Unterschiede als unsere

halben Töne aufzufassen; im Gegentheil kommt diesem Sinne eine weit größere Schärfe als den anderen Sinnen zu; und bei den Alten den Sinn für Wohllaut zu vermissen, liegt kein Grund vor. Daß wir uns in der vorhandenen Temperatur beruhigen können, besagt der Bestand unserer Musik, welche bei einer feineren Ausbildung des Gehörs und strengeren Anforderung an Reinheit umgeformt werden müßte. Haben wir nicht scho[n] anerkannt, daß der kleine halbe Ton (*c — cis*) und di[e] übermäßige Quarte (*h — f*) größere Intervallen sind, als der große halbe Ton (*c — des*) und die verminderte Quinte? und war nicht die Differenz des kleinen Comma (*ces — b fes — e*) den Griechen vernehmbar? Warum sollen wir uns nicht mit Kretzschmer der Erwartung hingeben, daß die Selbstständigkeit der Septimen- und Nonenaccorde auf festere Regeln zurückgeführt und Instrumente und Spieler befähigt werden, auch die feineren Intervallen zu behandeln? Schon ist uns der kleine Septimenaccord *as f d a*, der nach *c* moll aufgelöst wird, nicht dem Accord *gis f d a*, den wir nach *a* moll auflösen, gleichgeltend.

In diesem Allen entscheidet die Fähigkeit des Ohrs und das Wohlgefallen, welches auf der Bildung unserer gesammten Seelenthätigkeit beruht, und von dem Unbestimmten zur klaren Bestimmtheit vordringt, indem sich dem mehr und mehr geschärften Bewußtseyn die Zahl der Mannichfaltigkeiten mindert und Einheit erfaßt wird. Doch verstärkt das Wohlgefallen sich auch in der Freiheit, welche oft in dem Unbestimmten und Schwebenden ihre Sphäre findet, und man kann daher das Ungefällige einer kanonisch reinen Musik auch aus einem ästhetischen Grunde erklären, den wir später in Betrachtung ziehen. Vieles verwarf nach ihrem Rechte die Kunstlehre, obgleich es möglich war. So würde das enharmonische Tongeschlecht gewiß im Charakteristischen gewinnen lassen; ob aber auch in rein formaler Schönheit? Diese Frage kann nicht a priori entschieden werden. Eben so

wenig läßt sich erklären, warum das Ohr nicht die Zahl Sieben überschreitet, und in den Verhältnissen von 11 und 13 nur Unreines verwirft. Die menschliche Organisation will es also. Wenn endlich die mathematische Inconsequenz bei aller Temperatur Zweifel gegen die Richtigkeit der Theorie erweckt, so beruhigt und erfreut sich das menschliche Gemüth in dem, was nicht durch Zahlen bezwungen wird und in seiner Ungebundenheit ästhetisch wirkt. An der Hand der Natur schreitet der Geist sicher, ohne immer glücklich in Auflösung der hervortretenden Probleme seyn zu können. Neuere Versuche der Erklärung oder der Systematik, wie die Vertheilung der Tonleiter in zwei Trichorden mit anhangendem unterhalben Tone des Grundtons und der Octave (*c d e f g a h c*) oder die von Kretzschmer versuchte Regeneration des Tetrachordensystems, sie sind alle Beweise des rastlos vorschreitenden Verstandes, welcher auf neueröffneten Gebieten zu ordnen und zu lichten strebt.

§. 8.

Waren die brauchbaren Terzen festgestellt und die Accorde gefunden und theoretisch erkannt, so war auch die Harmonie gegeben. Wie geringen Umfangs dieses Gebiet den Alten blieb, besagt die Geschichte. Ihnen die Kenntniß der Harmonie gänzlich abzusprechen wagten nur diejenigen, welche nicht bedachten, daß die Anwendung von Octaven, Quinten und Quarten auch harmonischen Zwecken dienen konnte. Die Harmonie aber ist allein des Menschen Erfindung, sein errungenes Eigenthum. Die Griechen hatten die Melodie bis zu einer in ihren mächtigen Wirkungen erprobten Vollendung und zu einer kunstvollen uns jetzt nicht mehr erfaßbaren Structur ausgebildet; ihnen konnte nicht gänzlich mangeln, was ein Wesentliches in menschlicher Musik ausmacht; denn nur der Mensch singt und musicirt nach Harmonieen. Aber der christlichen Zeit war vorbehalten, den eröffneten Weg zur Höhe zu bahnen, doch auch da

erst nach Anfängen von zehn bis elf Jahrhunderten. Die Zeit der rascheren Fortbildung beginnt mit dem zwölften Jahrhundert; die Namen der Erfinder sind verloren; zwei Jahrhunderte vergingen in den Vorarbeiten, in welchen ein noch sehr mangelhafter Discantus und ein starrer Contrapunct erscheint. Den Niederländern aber fällt das größte Verdienst anheim, im 14 Jahrhundert eine reine Harmonie aufgestellt und hierbei die Dissonanzen richtig verwendet zu haben. Doch wir haben hier die Bedeutung und den Werth der Harmonie noch nicht zu beachten, sondern nur darauf hindeuten wollen, wie die der Accordenbildung und der Folge der Accorde zum Grunde liegende allgemeine Tonordnung ein Product menschlicher Reflexion ausmacht, und wie darin das Wesen der Musik erkannt wird.

§. 9.

Auf gleiche Weise bewährt sich die schaffende Selbstthätigkeit des reflectirenden Geistes
in der Feststellung der rhythmischen Verhältnisse.

Abgesehen von unrhythmischen Klangreihen der Natur, in denen die Einheit der mannichfaltigen Theile gebricht, erscheint die bestimmte Zeitordnung der wechselnden Töne eigenthümlich in der Musik des Menschen, und gewinnt da eine gesetzliche und abgeschlossene Form im Tact. Wir unterscheiden aber nicht allein den Tact von dem freien Rhythmus, in welchem verschiedene Theile der Zeit und des Tons untereinander in Verhältniß treten, ohne ein geregeltes Ganzes zu bilden, sondern auch einen gebundenen Tact von einem freien Tacte, und benennen den Ersteren vorzugsweise mit dem Namen des Tacts. Er tritt in der musikalischen Entwickelung, jedoch für verschiedenen Zweck, auf zwei Stufen hervor, auf der frühesten und auf der spätesten. Auf jener spricht er das enge Gesetz starrer gleichartiger Formen aus, und eine äußere Begrenzung hält den Inhalt in scharfen Contouren

zusammen; auf dieser bringt er die freieste Bewegung auf gesetzliche und anschauliche Formen, ohne beschränkend vorzuherrschen, zurück, und ist das Eigenthum der Kunst; daher es Irrthum ist, in seiner Erfindung und Anwendung die eigentliche Kunstthätigkeit, wie doch geschehen ist, abzuläugnen. Die ungebildeten Völker, bei denen wir nur Anfänge der Musik finden, gestalten ihre rohen Melodieen nach den durchgreifenden Verhältnissen des Tacts, vorzüglich in der Begleitung, zu welcher alsbald tactirende Instrumente, wie Pauke, Cymbel, angewendet werden. Hier erscheint also schon die Natur einem Verstandesgesetz untergeordnet; dies aber wirkt als ein äußeres oder hinzugetretenes. Ob dieser Tact noch ungleichmäßig wechselt, wie in altböhmischen Nationalliedern, welche Dionys Weber in seiner Vorschule der Musik mittheilt, oder gleichartig fortläuft, bewirkt im Wesentlichen keine Aenderung. Nicht die Theile werden für sich, wie im freien Rhythmus, sondern das Ganze nach Theilen gemessen und gleich geformt; es herrscht die äußere Form vor. Gelangt dagegen der Mensch zum Besitz geistiger Freiheit, in welcher seine Gefühle Umfang und Innerlichkeit gewinnen, und zugleich zum Bewußtseyn einer Gesetzlichkeit, so nimt der Ausdruck seines inneren viel bewegten Lebens in Musik jene bestimmte rhythmische Form an, welche wir zwar nicht den Tact im strengen Sinne nennen, aber darin ein geregeltes Zeitmaaß in entsprechenden Verhältnissen erkennen. So hatte die griechische Musik allerdings Tact, nur nicht unsern gebundenen, welchen den Alten aufzudringen ein vergebliches Bemühen einiger Metriker gewesen ist, da selbst durch Einschiebung von Pausen und Puncten keine Gleichheit erreicht werden kann. In wechselnder Bewegung herrschte eine innere Gemessenheit, doch die Proportionen regelte kein so strenger Abschluß, daß der Inhalt an ein zum Grund gelegtes gleich erhaltenes Maaß gebunden gewesen wäre, vielmehr reihten sich in solchem freieren Tacte auch ungleichartige Rhyth-

men (z. B. – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑) an einander. Einzelne Formen, wie die dactylischen, iambischen, anapästischen, näherten sich strengerer Gesetzlichkeit, doch blieb der alten Musik die weitere Ausbildung des Tactes fremd. Die höhere Entfaltung des rhythmischen Elements erreicht die Kunst, wenn sie auch die freieste Bewegung unter die Einheit eines fest und gleich erhaltenen Maaßes zu stellen vermag, und so auf der einen Seite die Freiheit des bewegten Lebens ungeschmälert erhält, auf der anderen sie einem Verstandesgesetz unterwirft, und nicht mehr das Besondere nur, sondern ein Ganzes behandelt. Da fällt die Beurtheilung der schärferen Reflexion zu, und es entscheidet, wie sich später ergeben wird, das ästhetische Urtheil. Dann aber ist auch die menschliche Musik fertig. Dieser Ausbildung strebte sie in langsamer Entwickelung zu; denn noch im zwölften Jahrhundert besaß man nicht eigentlichen Tact, sondern nur die sogenannte Mensur, in welcher jedoch die drei- und zweitheilige Eintheilung versteckt zum Grunde lag. Was darauf bis ins funfzehnte Jahrhundert in der Theorie der Mensur, in Hinsicht der Augmentation, der Diminution, der Alteration gelehrt wurde, war zum Theil durch scharfsinnige Combination, wenn auch zu künstlich, gewonnen; eine einfachere Theorie klärte das Verfahren in der Kunst auf. So kann aber die Erfindung des Tactes keineswegs, wie noch Ernst Wagner (Musik. Zeitung 26 Bd. S. 199) behauptete, auf das Bedürfniß im Duett, oder auf eine bloße Verabredung zurückgeführt werden, vielmehr mußte sie im Fortgang der sich entwickelnden Kunst da eintreten, wo eine bestimmte Zeichnung und Charakterisirung sich mit Einheit der Darstellung verbinden sollte. Eben so wenig aber steht zu erweisen, daß der Tact erst mit der vollständigen Harmonie eingeführt worden und an dieselbe gebunden sey. Harmonie und deren Folge bestand und besteht auch außer einem streng gemessenen Tacte. Dagegen trifft den Tact auch keineswegs der Vorwurf, als hindere er

die freie Bewegung oder vernichte sie sogar, vielmehr erhält er die lebendigste Bewegung im Bestand eines Ebenmaaßes und gewährt ihr Anschaulichkeit; in den Schranken des Rhythmus waltet ungeschmälert die Freiheit der Schönheit und das Formlose wird zur Gestalt. Dies aber ist nur durch Wahl und Aussonderung möglich, und tritt für ästhetische Zwecke wesentlich wirkend ein, indem es der Darstellung der proportionirten Schönheit dient.

Entspricht der Rhythmus der Töne dem auch rhythmisch bewegten Leben des Gemüths, und prägt sich in ihm ein Geistiges in mannichfaltiger Regung aus, so waltet darüber ordnend und mäßigend die Kraft des Verstandes und vermittelt die Schöpfung eines Kunstwerks. Dadurch wird die entscheidende Wirkung herbeigeführt, welche die Musik durch den Tact ausübt, bei welcher Beobachtung man aber den Tact nicht mit dem Tempo verwechseln darf, wie in der oft angeführten Erzählung vom Pythagoras, welcher einen betrunkenen Jüngling, der das Haus seines Nebenbuhlers unter Flötenspiel in Brand stecken wollte, dadurch beruhigte, daß er in einer ruhigen Weise spielen ließ, nur das leidenschaftliche und beruhigte Tempo verstanden werden muß. Die volle Wirksamkeit des Tactes kann nur in neuerer Musik sich erweisen, in welcher er sich ausgebildet vorfindet.

§. 10.

Unserer Betrachtung fällt hier anheim, was die Musik in den festgestellten rhythmischen Formen und in dem Tacte besitzt. Das gleichartige Verhältniß, welches der Tact unter den als ein Ganzes betrachteten Zeittheilen aufstellt, beruht auf den einfachsten Zahlbestimmungen; denn nur zwei Arten des Tacts, der gerade und ungerade, oder der zweitheilige und dreitheilige, sind in der Anwendung vorhanden. Diesen ordnen wir gerade und ungerade Abtheilungen unter; zu den letzteren gehören die Triole und Sextole. Die innere Geltung der

Theile, welche nicht in der Bezeichnung, sondern in der inneren Structur und im Vortrag gegeben ist, so daß die kleineren Noten leichter und lebendiger lauten (man denke an den oft falsch bestimmten $\frac{2}{4}$ Tact, wo er $\frac{4}{8}$ Tact heißen sollte), gehört dem Charakteristischen an, während das Gleichartige im Verhältnisse der geordneten, in Länge und Kürze verschiedenen Töne die Darstellung der proportionirten Schönheit vermittelt. Jene Geltung aber hat nur relative Bedeutung. Zum Grunde legte man das Maaß der ganzen Note und gewann in deren Theilung die verschiedenen Tactarten, welche wir durch Zahlen benennen.

So lange die Musik in einfachen Melodieen langsam sich gleich einem Choral bewegte, ergab sich der Tact aus der Melodie selbst, ohne äußere Bestimmung; als sie aber figurirt und vielstimmig wurde und der Gang der Melodie theils kunstvoller, theils auch verwickelter eintrat, bedurfte man der Grenzpuncte und eines Zeichens, welches anschaulich unbedeutend, doch allein ein Ganzes überblicken läßt und sogar ein volles Orchester zusammenzuhalten und den ganzen Vortrag zu bedingen vermag. So hat menschliches Nachdenken eine complicirte Sache auf die einfachste Weise geordnet, und wie unbedeutend die äußerliche Hülfe bedünken mag, hat die Noten- und Tactschrift ein Wesentliches vielfach gefördert. Aus dem langsameren Gange der Melodieen erklärt sich die Anwendung von $\frac{2}{16}$ $\frac{3}{16}$ in alter Zeit, und nicht tadeln darf man, wenn in der Fuge die halbe Note mit Geltung von Vierteln erscheint, weil der intensive Gehalt oder die gedrungene concentrirte Continuität vorwaltet. Das rhythmische Gesetz der Arsis und Thesis greift ein, indem ein guter und schlechter Tacttheil unterschieden wird, und zwar in zweifacher Rücksicht, sowohl dem extensiven Charakter nach, als auch in dem intensiven Gehalt der Töne oder Noten. Mangelhaft sind hierbei noch größtentheils die Lehren der Theoretiker, während die Anwendung das Richtige hand-

habt; denn unzureichend lehrt man, wie in jedem Tacte der schwere oder gute Theil an der ersten Stelle betont werden müsse, und das Gegentheil hiervon eine Ausnahme bilde; wobei großentheils eine stärkere Betonung mit dem Zeitgehalt verwechselt wird. Aus der Natur des Rhythmus aber geht das Charakteristische hervor, welches z. B. $\frac{12}{8}$ und $\frac{4}{4}$ in Triolen und $\frac{3}{2}$ unterscheiden läßt.

§. 11.

Der menschlichen Musik scheint das, was wir Auftact nennen, eigenthümlich anzugehören. Die Erklärung ist auf verschiedene Weise (namentlich von Metrikern) versucht worden, indem man den Anfang des Rhythmus doch nur in der schwerer betonten Arsis anerkennen konnte, und daher beim Auftact bald von der Voraussetzung einer ideellen Arsis, bald von einem Anlauf der Kraft sprach. Einen Auftact wendet nur ein geistig beseeltes Wesen, der Mensch darum an, weil der Grund dazu in dem Gemüth, dessen Ausdruck die Musik ist, enthalten wird. In dem Gemüth nemlich existirt die Bewegung oder das Gefühl vor der Aeußerung schon, und aus der Mitte desselben kann die Aussprache beginnen, welche mit einer nicht ausgesprochenen Melodie verbunden oder als ein hervorgetretener Theil derselben erscheint. So liegt allerdings die zu der Thesis, welche den Auftact bildet, gehörige Arsis in dem Gemüth und in der Voraussetzung eines Früheren, und ist als Fortsetzung einer schon begonnenen Reihe zu betrachten, durch welche eine Unendlichkeit des geistigen Lebens kund wird.

§. 12.

Neuere Untersuchung, namentlich durch Oppelt, hat herausgefunden, daß die Gesetze des Tonverhältnisses auch die Gesetze des Rhythmus sind, und der Mensch für Beide nur eine gleiche Bedingung in sich trägt. Auch im Rhythmus zählt das Ohr nur bis auf eine ge-

wisse Grenze. Das Verhältniß der Zahl 2 gibt einen ruhigern Ausdruck als die Rhythmen in der Zahl 3, und wie mit der Zahl 6 die Consonanz endigt, so auch die Theilverbindung im Rhythmus. Der siebentheilige Tact kann an sich nur störend wirken und ist einer freieren Behandlung nicht fähig; was der Zahl 11 und 13 zufällt, bleibt unerfaßlich und lautet widrig, weil sich eine Einheit nicht vernehmen und deren Inhalt nicht ordnen und nicht vertheilen läßt. Schon in dem fünftheiligen Tacte stehen vier Theile einem Theil gegenüber, und die Thesis in einem Misverhältniß zu der Arsis, oder wir vermissen in der Zusammensetzung von $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ das Symmetrische, wenn auf der anderen Seite sie sich in die Verhältnisse 2 und 3 trennen lassen. Unwahr hat man daher dieser Tactart Rundung und schönes Ebenmaaß zugeschrieben, und was Seidel zum Beweis eines sogar schöneren Ebenmaaßes, als es in der Drei sich finde, aufführt, insofern nemlich bei der Fünf das Centrum kleiner sey als die Seiten, gewähre sie größere Mannichfaltigkeit, dies ist ohne alle Rücksicht auf Accent ausgesprochen, oder man begreift nicht, was hier Centrum bedeuten soll. Auf die Griechen und deren Gebrauch päonischer oder cretischer Maaße darf man nicht verweisen, da bekanntlich dieser Gebrauch ein sehr seltner und nur in der Komödie bisweilen aufgenommen war, selbst für komische Effecte. Was die Türken und rohere Völker anlangt, finden wir allerdings bei ihnen die Anwendung des fünftheiligen Tactes, doch warlich auch keine vorgeschrittene Kunst. Telemann schrieb Mehreres angeblich im fünftheiligen Tact, und neuere Proben dieser Art finden wir in der Musikal. Zeitung 12 Bd. 2. Beil. 14 Bd. N. 40. Doch sey man vorsichtig, bei diesen Versuchen nicht getäuscht zu werden, wie es ihre Verfasser waren. Nach dem Vorbild schottischer Lieder hat Abeille in dem Singspiel Peter und Aennchen (s. Musikal. Zeitung 12 Jahrg. Beilage 3.) und Boildieu in der weißen Dame einen Wechsel von $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ angewen-

det, allein es liegt eine Täuschung vor, indem bei Abeille von drei vorausgehenden Achteln das zweite den Accent hat, so daß nur ein verschobener Zweivierteltact anerkannt werden kann. Schulz schrieb das Lied: Hier steh' ich unter Gottes Himmel u. s. w. in Elfvierteltact, und wollte dadurch den Hörer von der Erde emporheben, allein das vermeintlich künstliche Werk beruht nicht weniger auf einer Täuschung, indem der Zweivierteltact zum Grunde liegt, welcher nur verschoben wurde, indem z. B. im ersten Tact zwei Achtel in zwei Viertel verwandelt sind. Der Vertheidiger der fünftheiligen Tactart Steuber in Musikal. Zeitg. 12 Bd. S. 116 will zugestehen, diese Tactart sey nicht natürlich und daher schwer zu spielen; allein sie kann viel eher natürlich als künstlich heißen. Die Kunst kann nemlich diesen Tact nicht anwenden, außer da, wo auch die Dissonanz zum Wohlgefallen beiträgt, in Verzierungen, die dem Uebergange dienen und in charakteristischer Zeichnung; als fortgeführter Rhythmus eines ganzen Stücks ergibt er eine unerträgliche Monotonie und läßt, wie die Dissonanz, unbefriedigt. Die Gewohnheit könnte allerdings uns einseitig jene Anwendung verwerfen, oder, wie bei Umfassung einer fünftheiligen Einheit, nur die größere Mühe und Aufmerksamkeit scheuen lassen; doch was uns in den Versuchen dieser Musik entweder misfällt oder nicht anspricht, beruht auf der gewaltsamen Erweiterung der dem Menschen angewiesenen Grenzen. Zunächst diesen Grenzen steht das Fünftheilige, mehr entfernt das Mehrtheilige, was ganz unbrauchbar wird. Die angekündigte Erfindung in Funfzehnachteltact darf sicher nicht auf Anerkennung hoffen. Daß die Natur hier und da in Fünf und Sieben zählt und producirt, schafft kein gebietendes Gesetz für die menschliche Kunst.

§. 13.

Dem Menschen ist der Rhythmus ein bestimmter organischer Gliederbau, um darin den belebenden Inhalt,

Melodie und Harmonie, aufzunehmen. Organisch nennen wir das Gebilde, in welchem alle Einzelnheiten für sich gültig sind, aber vereint ein Ganzes so ergeben, daß Theil zu Theil und Theil zum Ganzen in einem wohlgeordneten Verhältniß steht. Einen solchen Organismus erkennen wir auch in der aus Tactgruppen verbundenen rhythmischen Periode, in welcher die einzelnen Theile durch Einschnitte, Cäsuren, begrenzt werden. Der Verstand organisirt abwägend diesen Gliederbau, welcher jedoch als bloße Berechnung abstract und todt wäre, käme nicht die Belebung hinzu und griffe nicht da ein Ideelles, nemlich die Schönheit, ein. Dies aber hat nur in der menschlichen Kunst statt. So darf auch der Tact die Musik nicht starr machen, und wol müssen wir eingestehen, daß nur selten der Vortrag die freie Bewegung innerhalb der Schranken bewahrt, wogegen durch ein Vernachlässigen des Tacts nicht selten das melodische Verhältniß zerstört wird, und dies weit mehr als durch die Abweichung im Tempo.

§. 14.

Ein drittes Moment für den eigenthümlichen Charakter geistiger Selbstthätigkeit in der Musik ist die Erfindung und Anwendung der Instrumente.

Gewöhnlich lehrt man, die Instrumentalmusik sey nicht ein ursprüngliches Product des Menschen, sondern theils aus Nachahmung hervorgegangen, theils habe sie zur Vorgängerin und Schöpferin die Vocalmusik, theils erscheine sie erst auf dem späteren Gebiete der Künstlichkeit. Wollten wir diese Sätze zu Streitfragen machen, so ließe sich das Gegentheil aller dieser Annahmen mit scheinbaren Gründen vertheidigen. Zugegeben werden muß, daß der Gesang das Unmittelbare ist, wo keine Verwechselung zwischen dem inneren Gefühle und dem entäußernden Mittel oder kein Fehlgriff eintreten kann; doch liegt auch zwischen dem Gesang und dem Spiel der Instrumente nichts mehr als die Reflexion, ein frem-

des Ding zu seinem Organ zu machen und an die Stelle des von der Natur verliehenen treten zu lassen. Daher gebricht es der Instrumentalmusik nicht an Ursprünglichkeit und sie ist alsbald mit der Reflexion gegeben, und daher, wenn auch Gesang vorausging, nicht später als die Vocalmusik. Der Mensch kann seine Stimme immer nur als Instrument betrachten, und besitzt in ihr das Mittel für die unmittelbare Aussprache seines Innern, wie er auf der andern Seite einem gefertigten Instrumente seinen Ton leiht.

Schon ungebildete Völker besitzen Instrumente der Musik und üben sie leichter und besser als den Gesang; allein immer ist's nur der Mensch, welcher sie besitzt, und Dingen, die an sich klanglos zu seyn scheinen, Töne zu entlocken vermag. Nur er ist Schöpfer eines musikalischen Werkzeugs. Er gebietet über die Natur; denn er weckt in dem todten Körper eine Bewegung und ein Leben, welches zum Zeichen seines eigenen inneren Lebens dient. Der Klang gehört der Flöte und Geige an, allein die Töne, in welchen derselbe umgewandelt wird, sind Töne des Menschenherzens, und nicht sowohl nachgeahmt der menschlichen Stimme, als zu Stellvertretern gewählt. Selbstmächtig schreitet da der Mensch vor und schafft um ihrer selbst willen eine Musik, welche als eine ursprüngliche Schöpfung um so mehr gelten muß, als sie eine freie Reflexion voraussetzt und das fertige Mittel nicht unmittelbar aus der Hand der Natur empfängt.

§. 15.

Mit der Erfindung der Instrumente war die Kunst eingeleitet, wie umgekehrt die Entwickelung der Kunst auch die Verbesserung und Vervielfältigung der Instrumente herbeiführt. Ob aber die Instrumentalmusik zuerst nur Begleiterin des Gesanges gewesen ist oder der Hirt, sobald er den Ton der Flöte gefunden, auch ohne Gesang gespielt habe, läßt sich nicht geschichtlich feststellen.

Wo eine kunstvolle Anwendung statt findet, da dient das Instrument anfangs zur Begleitung, und später erst wird diese Musik selbstständig und übernimt die Hauptstimme. Einen weiteren Schritt sehen wir dann gethan, wenn der Mensch sein Inneres durch viele zugleich tönende Stimmen ausspricht und eine vielstimmige Instrumentalmusik besitzt. Diese war gewonnen, sobald die Harmonie in der Musik ausgebildet war, und man kann annehmen, daß hier wechselseitige Vermittelung das Ganze zu Stande gebracht hat; denn die Vereinigung vieler Stimmen erforderte eine befestigte Regel der Harmonie.

§. 16.

Jedes Instrument soll Stimme des Menschen seyn, und was der Spieler, sey es in eigener freier Schöpfung, wie im Phantasiren, oder in Darstellung eines Kunstwerks, zu Gehör bringt, ist immer nur was in seinem oder des Künstlers Innern lebte. Daher wird auch aus dem Instrument eines guten Spielers, der nicht blos Musik macht, Seele sprechen, und derjenige, welcher das Instrument als ein fremdes behandelt, möge seine Fertigkeit noch so großen Umfang haben, hört auf ein musikalischer Künstler zu seyn und wird selbst zum Instrument oder zum mechanischen Triebwerke. Ziehen wir den Grad der Wirkung, welchen Vocal- und Instrumentalmusik behaupten, in Rücksicht, so wird darüber nicht entschieden werden können, weil der Gesang die mitwirkende Kraft der Sprache in sich aufnimmt, und die Musik der Instrumente erst in der herangereiften Kunst vollgültig wird. Doch wurden die ältesten Sagen von Orpheus und Amphion gewiß auf Thatsachen gebaut, welche eine entscheidend mächtige Wirksamkeit der Instrumentalmusik in sich trugen. Das Instrument gibt den Ton reiner und richtiger als die natürliche Menschenstimme, und wird dadurch zum Vorbild derselben. Ueberall aber begegnen wir auf diesem Gebiete der freien

Reflexion des Menschen, und sehen diese selbstthätig schaffen, walten und ordnen.

§. 17.

Musik die unmittelbare Darstellung des Gemüthslebens.

Das Wesen der Musik des Menschen thut sich zweitens kund als unmittelbare Darstellung des Gemüthslebens.

Wir haben diesen Gesichtspunct als einen entscheidenden scharf und vollständig aufzufassen, weil die hier gewonnenen Resultate die gesammte Grundansicht von der Musik begründen, und wir für die Regeln der musikalischen Kunst eine feste Basis gewinnen und selbst den Genuß der Musik durch Beseitigung heterogener Anforderungen läutern und sicher stellen. Von hier aus wird es uns möglich, das Gebiet der Musik genauer abzugrenzen, und sie selbst vor jeder Verunstaltung durch ausgeartete Ueppigkeit des Sinnenreizes, unter welcher das Geistige schwindet, zu schützen, und jeden falschen Anspruch des Verstandes, welchem hier nur untergeordnete, wenn auch gültige Rechte zukommen, abzuwehren.

§. 18.

Der Mensch singt und schafft Musik, wie wir sahen, nicht von einem blinden Triebe gedrängt, welcher, an das körperliche Daseyn gebunden, Impulse von außen empfängt, ohne in geistiger Freiheit entgegenzuwirken. Nicht einmal der Empfindung können wir den Stoff der Musik beimessen, insofern diese nur das sinnliche Daseyn umfaßt und in dem äußeren Sinne wohnt; auch das Thier hat sie mit dem Menschen gemein. In einer höheren Sphäre entwickelt der Mensch die Summe seiner Seelenkräfte, die wir, um Einheit und Uebersicht zu gewinnen, nach den Kennzeichen der Wirkungen zu ordnen und einzutheilen pflegen. Wir wissen durch psychologische Untersuchung, daß sich die thätige Kraft der Seele

unterscheiden läßt als Geist und Gemüth, oder Kopf und Herz, wissen, daß das Gemüthsleben in Gefühlen und Begierden oder Neigungen erscheint, und finden in der Seelenlehre nachgewiesen, auf welche Weise und unter welchen Naturgesetzen die Gefühle zu Affecten sich steigern, die Neigungen in Leidenschaften übergehen. So kommen wir, um die den Erscheinungen zum Grunde liegenden Seelenzustände aufzufassen, zurück auf die einfachste Thätigkeit des Gefühls, und erkennen in ihr die Grundlage musikalischer Darstellung. Wäre man nun in den Lehren vom menschlichen Seelenleben einig über das, was wir Gefühl nennen, so bedürfte es keiner näheren Erörterung, und wir könnten, an dem anderwärts festgestellten Sprachgebrauch haltend, ein eben so sicheres Verständniß voraussetzen, wie wenn wir von Phantasie oder vom Verstand sprechen. Dem aber ist nicht so. Noch haben die Denker und Forscher sich nicht in der Begriffsfassung einigen können, ja es herrscht nirgends eine solche Sprachverwirrung, als wo die Rede vom Gefühl ist, weil bald die Selbstständigkeit dieser Seelenkraft geläugnet, bald das Gefühl mit anderen Seelenthätigkeiten verwechselt oder zusammengeschmolzen wurde. Daher können wir auch hier uns nicht einer allgemeinen Erörterung entheben, werden aber dabei voraussetzen, daß wenn wir von verschiedenen Seelenkräften sprechen, man immer nur verschiedene Aeußerungen und Thätigkeiten der einen Seelenkraft, nur verschiedene Erscheinungsformen des einen geistigen Wesens verstehe.

§. 19.

Gefühl ist nicht Vorstellung, mit welcher es oft verwechselt oder identificirt worden ist; denn die Vorstellung hat die Einheit eines objectiven Mannichfaltigen zu behandeln, das Gefühl aber ist selbst subjective Einheit und existirt an sich genommen ohne Vorstellung, vor oder nach derselben, und eine und dieselbe Vorstellung kann ganz entgegengesetzte Gefühle erregen. Gefühl ist

ferner nicht Urtheil, auch nicht einmal unmittelbare Aeußerung der urtheilenden Denkkraft; vielmehr löst der Begriff und die Reflexion nicht selten das Gefühl auf und schwächt es, wie bei der auf Kunstwerke angewendeten Kritik; wenn auch eine Verbindung zwischen Beiden statt findet, und wir daher eine Gefühlsreflexion anerkennen. Gefühl muß von Empfindung oder von dem Vermögen der sinnlichen Lust unterschieden werden; denn diese beschränkt sich auf Erfassung durch die Sinnenwerkzeuge, und behandelt ein Aeußeres. Sie sind näher sich verwandt, wie sinnliches und geistiges Daseyn in einander übergeht, und wenn wir bei der Betrachtung der Musik zugleich auf die Empfindung hingewiesen werden, und für die Wirkung der Musik gesunde Werkzeuge des Gehörs vorhanden seyn müssen, ja wenn sogar die Production hier von den Bedingungen der sinnlichen Auffassung wesentlich bestimmt wird, so halten wir doch mit Recht beide Sphären getrennt auseinander, um in dem Gebiete der geistigen Selbstthätigkeit das eigenthümliche Wesen der Musik nachzuweisen.

Gefühl aber heißt das Vermögen, mit welchem der Mensch unmittelbar ohne Begriffe im Inneren das geistige Daseyn erfaßt, und indem das Aeußere zu einem Inneren, das Fremde zum Eigenen wird, unmittelbar das Gegebene geistig lebt. Wir fühlen in uns alles das, was auf uns einwirkt, oder sonst gegeben ist, als unseren eigenen geistigen Zustand; wir fühlen unmittelbar das uns Gegebene, mag es einem irdischen Verhältnisse zugehören, oder der Welt der Ideen entnommen seyn; wir fühlen stets ein Geistiges, und daher auch das Sinnliche in seiner geistigen Bedeutsamkeit. Das Gefühl begreift also das contemplative Leben des Geistes in sich, und wie alles Geistesleben einer Idee untergeordnet und von ihr beherrscht wird, so steht das Gefühl unter der Idee des Schönen, gegenüber den Ideen des Wahren und Guten, denen die Gebiete des Verstandes und der Bestrebung oder des Willens zufallen. Wir

bezeichnen aber dies contemplative Seelenleben als ästhetisch, indem hier ein unmittelbares Innewerden und Ergreifen statt findet. Das Wahre und Gute wird auch gefühlt, allein immer nur als ein Aesthetisches, das heißt nur dann, wenn es als ein unmittelbar zu Erfassendes gegeben, nicht blos Vorstellung ist; daher auch der gemeine Sprachgebrauch nicht selten das Wahre und Gute durch *schön* benennt.

Was ich fühle, fühle ich unter und nach der Grundidee des Schönen, wie alles Denken unter und nach der Idee der Wahrheit statt hat. Damit aber ist nicht gesagt, alles, was ich fühle, sey schön; allein in allem Gefühlten wird ein unmittelbar Anschauliches, was die erste Grundlage des Schönen ausmacht, enthalten, und wir ergreifen das geistige Daseyn unmittelbar und auf eine Weise, die dem Verstande fremd ist; die Erscheinung des Geistigen aber ist das Schöne, was in Natur, in Kunst und in der schönen Seele hervortritt. So aber können wir das Gefühl nicht als bloße Stimmung des Wohl- und Uebelbefindens, oder als Zustand der Lust und Unlust betrachten, vielmehr liegt in ihm Thätigkeit; denn ich fühle Etwas, indem ich seiner unmittelbar inne werde und es als mein Daseyn besitze.

Das Gefühl verschmilzt mit dem Verlangen und geht über in Neigung, und jeder Begehrung und Leidenschaft liegt ein Gefühl zum Grunde. Beide aber, Gefühl und Neigung, machen das Vermögen des Gemüths aus, welches um dieser Verwandtschaft willen als ein Ganzes betrachtet werden kann. Es vereinen sich in ihm die Ideen des Schönen und des Guten, und das wohlgefällige Schöne wird zum Werthvollen, gewinnt unsere Neigung, und wird begehrt und angeeignet. So lange die Liebe in reinem Gefühl besteht, hat sie nur das Schöne zu ihrem Gegenstand und beschränkt sich auf dessen Anschauung; als Neigung erstrebt und behauptet sie ein Werthvolles und Beglückendes und macht Anspruch auf Genuß.

§. 20.

Dieses Gemüthsleben steht dem Leben des Gedanken zur Seite, und ohne schroff getrennt zu seyn (wie Nichts in der Seele des Menschen getrennt existirt, und wir nicht vermögen durch Namen und Begriffe in das Seelenganze Kammern zu zimmern) bildet es zu ihm einen Gegensatz. Es greifen Anschauung und Reflexion und Gefühl in einander und ersetzen sich wechselseitig; doch sind sie verschiedene Thätigkeiten, welche vorherrschend einander auch hemmen und verdrängen; daher wir ihrer Wirksamkeit besondere eigenthümliche Gebiete anweisen können. Vielen gilt freilich das Gefühl nicht viel mehr als Verneinung des Verstandes, und der also beschränkte Verstandesmensch kann darin nichts Anderes entdecken als dunkle Vorstellungen und unklare Begriffe; allein es gibt ein geistiges Leben und eine Welt ohne Begriffe, welche eben nicht erfaßbar durch allgemeine Vorstellungen sind, und deren wir in allen den Momenten gewiß werden, die uns über die sichtbare Welt erheben. Wem das Herz in Freude und Schmerz oder beim Anschauen einer Schönheit oder in der Beseligung der Liebe oder in der Erhebung der Andacht, von einem Unsichtbaren bewegt, höher geschlagen hat, trägt den Beweis in sich; er fühlt nur, und nicht Gedanken, die vorausgingen, nicht einmal der Gedanke an das eigene Selbst ist vorhanden. Darum mangelt ihm auch die Sprache, und er bezeichnet, was in ihm lebt, als ein Unaussprechliches. Daraus aber erwächst die nicht geringe Schwierigkeit einer Erklärung, indem wir, um nur davon zu sprechen, das Gefühl unter einen Begriff stellen müssen. Der Sprachgebrauch nimt dabei seine Zuflucht zu Analogieen oder zu bildlicher Bezeichnung, wie er auch in Sachen der Musik von Gedanken spricht, die doch keine sind.

§. 21.

Wie der äußere Sinn des Auges und Ohres unmittelbar den sinnlichen Eindruck und die Berührung auf-

faßt, und da vor aller Reflexion das Daseyn der Erscheinung feststeht, so ergreift der Seele innerer Sinn das eigene geistige Daseyn und in ihm sowohl das, was der Seele geistig zuspricht und sie berührt, als auch was ursprünglich ihr eingeboren ist. Der Fühlende steht so mit einer geistigen Welt, mit dem Nichtsinnlichen, das auch der Sinnenerscheinung zum Grunde liegt, mit dem Reinen, Heiligen, mit Gott in unmittelbarem Verhältnisse; er lebt das Leben und ist dessen als seines Lebens gewiß. Dasjenige, woraus sich die Begriffe des Denkens entwickeln und was, von den Philosophen durch ein a priori bezeichnet, der Seele ursprüngliches Besitzthum ausmacht, schöpft das Gefühl unmittelbar aus dem Quell innerer Anschauung. All unser Forschen auf dem Gebiete der Wahrheit endet aufsteigend in dem letzten unbedingten Anerkenntniß der Wahrheit. Erhebung, Belebung, Lust, Beschränkung, Schmerz und andere Bezeichnungen dienen, um die Art der Seelenthätigkeit näher zu bestimmen. Vorsichtig aber werden wir den Weg vermeiden, auf welchem die Psychologen alle Gefühle auf die Namen der Lust und Unlust zurückführen; sie vermögen nicht diejenigen Gefühle zu deuten, in denen ein eigentlich Angenehmes oder Unangenehmes gar nicht gefunden wird, und die schon dadurch bestehen, daß sie das Daseyn, abgesehen von Lust und Schmerz, unmittelbar ohne Begriffe inne werden. So fühlen wir die Wahrheit und den Einklang an sich, und später erst kann von einem Wohlgefälligen in ihr die Rede seyn, wenn das Wahre in unser geistiges Bedürfniß einstimmt und es befriedigt.

§. 22.

Das Gemüthsleben ist im eigentlichen Sinne Leben, dessen Form sich in innerer Bewegung kund gibt. Angeregt durch den sinnlichen Eindruck, oder berührt von idealen Gegenständen, bethätigt sich das Gefühl, und erfaßt in Natur und Menschenleben, im Realen und Idealen

das ihm verwandte Geistige. Daher können wir dem Ausdruck Gemüthsbewegung, welchem der Gebrauch eine specielle Bedeutung verleiht, auch einen weiteren Sinn zugestehen. Diese Bewegung des inneren Lebens tritt in die sichtbare Erscheinung räumlich durch den Ausdruck der Miene und durch die Bewegung des Körpers, oder in dem Mimischen und Choreutischen, zeitlich durch Töne in der Musik. Töne sind an sich bewegtes Leben und werden Ausdruck eines inneren bewegten Daseyns. Die Vorstellung und der Begriff wählt das Wort der Sprache zu seinen Zeichen; wo aber das Gefühl ohne weitere Vermittlung zur Aussprache kommen soll, dienen ihm musikalische Laute, wie solche selbst in den Interjectionen zu finden sind, oder es eint sich Sprache und Ton im Gesang. Daher hat Rousseau, wie sehr man dies auch misverstand, ganz richtig behauptet, die Musik spreche die Sprache, welche das Kind am Mutterbusen redet, bevor es ein Wort versteht.

Diese Bestimmung von der Entäußerung des Gemüths durch Töne leitet auf die Erkenntniß der Bedingungen und Grenzen der Musik sicher hin. Wie nemlich das Leben unmittelbar von dem Gefühl ergriffen wird, so unmittelbar offenbart auch die Musik das Gefühl, ohne daß irgend ein anderes Mittel dazwischentritt; wir vernehmen laut gewordenes Gefühl. Hier wird man alsbald entgegnen, nicht alle Musik kann als eine Aussprache von Gefühlen betrachtet werden, vielmehr sey sie ein bloßes Tonspiel. Wie dieses Tonspiel immerhin statt finden könne, wird sich später erkennen lassen; unleugbar bleibt, daß rein menschliche Musik (und nicht alle kann dafür gelten) immer hervordringt aus dem Gemüth als der innersten Lebenssphäre und das erscheinende Leben selbst ist, sey es in der menschlichen Stimme oder durch das diese vertretende Instrument. In Beiden waltet Selbstthätigkeit, und die dem stimmlosen Gegenstand entlockten oder verliehenen Töne sind ja immer des Menschen Töne. Der Athem des Menschen gibt einem star-

ren, aber klangfähigen Holze der Flöte eine Beseelung, und was er körperlich einhaucht, ist geistige Regung, wie diejenigen Arten der Töne auch die vollkommenen heißen müssen, in welchen geistiges Leben leicht erkannt wird.

§. 23.

Wenn aber so das Gemüthsleben seine Aeußerung in der Musik findet, und ein innerer Drang die Seele zu dieser Aussprache treibt, so müßte ja überall, wo Gefühl waltet, auch nur Gesang und Musik vernommen werden; was weder immer geschieht, noch geschehen kann. Diese Erwiederung zu beseitigen, achte man auf ein Zweifaches. Einmal beruht alle hörbare Musik auf einer innern, nicht hörbaren, und diese kann in sich bestehen, ohne vernommen zu werden. Das Gefühl selbst wird zu einem Tonbilde, welches die Einbildungskraft fest zu halten vermag, ohne daß eine Mittheilung erfolgt oder eine Aussprache in Lauten der Stimme nothwendig scheint. Wie wir nur mit Worten denken und daher im stillen Denken eine lautlose innere Sprache üben, so bewegt sich das Gefühl auch in Tönen, welche kein Anderer vernimmt. Der Frohe singt und musicirt nicht selten in sich, ohne gehört zu werden, mehr als die Welt um ihn ahnden mag, und Menschen, die nicht ein Intervall richtig singen und kein Instrument spielen, tragen bisweilen die ganze Musik in sich und leben in ihr mehr als mancher Musicus; ja der wahre musikalische Tondichter oder Componist arbeitet am meisten in sich, ohne ein Instrument zu berühren. Daher muß auch der Meinung widersprochen werden, mit welcher Einige und unter ihnen Gottfried Weber (Cäcilia 1 Bd. S. 525) behauptet haben, die Musik verdanke ihren Ursprung nicht dem Gemüthe, sondern dem Ohre, und erst habe die Empfänglichkeit des Gehörsinns für den Reiz der Töne geweckt werden müssen, ehe die Verwandtschaft des Herzens mit dem Gehör habe wirken können. Des inneren Lebens Bewegung ist das Früheste. Ein ande-

res Moment aber liegt darin, daß wir nur selten uns das Gefühlsleben rein erhalten und meistens sehr schnell die Reflexion dazwischen treten lassen. Der Verstand setzt dann alles Innere in Begriffe und Worte um. Von der Sprache aber unterscheidet sich Musik durch ihre Unmittelbarkeit und den natürlicheren Ausdruck, durch welche begrifflose Gefühle bezeichnet werden. Der größte Theil der Sprache beruht auf herkömmlichem Gebrauch und willkührlicher Wahl. Wo der sprechende Mensch das Unzureichende der Wortbezeichnung und die Armuth der Sprache beklagt, oder auch geradehin bekennt, es lasse sich der Gegenstand nicht aussprechen, da ists den Tönen der Musik noch möglich, das Gefühlte unmittelbar aufzufassen und vernehmbar zu machen. Dabei aber fällt derselben auch eine nicht geringere Bestimmtheit zu; nur darf ihr Maaßstab nicht ein logischer seyn. Wo der Begriff nicht hinreicht, dem Auge kein Bild gegeben werden kann, ergreift die Musik die aufgegebene Function der Darstellung, und wird glücklicher als jede andere Kunstfertigkeit seyn. Kurzsichtig war das Urtheil derer, welche der Musik die Aufgabe stellten, sie habe die Sprache nachzuahmen.

§. 24.

Durch das bisher Gesagte lassen sich die Sphäre und die Grenzen der Musik bestimmen. Sie stellt Gefühle, aber nicht objective Gegenstände der Gefühle dar, und behauptet durchaus ihren subjectiven Charakter. Alles Aeußere muß für sie zu einem Inneren werden, welche Umwandlung freilich nicht eines Jeden Sache ausmacht. Wie sehr auch der gemeine Verstand allein darnach fragt, sichtbare Gegenstände der Natur, Gedanken und Begriffe darzustellen vermag und will die Musik nicht. Die bildende Kunst und die Malerei wählen die Gegenstände der Natur und deren mannichfache Erscheinung, um in deren Darstellung die Ideen der Schönheit und Vollkommenheit niederzulegen; die Musik außer und in der Kunst gibt nur Gefühle und innere Regungen, ohne

Merkmale, die zu einem Begriff unmittelbar verbunden werden können, und nicht nachbildend, damit ein Urbild verglichen werde. Der Maler und Bildhauer spricht wie der Dichter verständlich in einer vorgefundenen Sprache, welcher ein Anderer leicht folgt, während die Musik ihre eigene Sprache mit sich bringt und in deren individuellen Gültigkeit kein Anspruch auf allgemeine Erkenntniß liegt. Daß dennoch sie vernommen und angeeignet werde, dafür ist durch die Allmacht gesorgt, die den Menschen Herzen verlieh, und zwar mit näherer Verwandtschaft, als es die der Köpfe ist. Und wenn der Dichter und der Maler seinen letzten Zielpunct darin findet, zu dem Herzen zu sprechen und es zu rühren, so ist dies für die Musik schon der Anfangspunct und die wesentliche Tendenz. Beschränkt auf das innerste Seelenleben, besitzt sie einen größern Reichthum, als alle Außenwelt darzubieten vermag, und wenn in dem Gefühl auch kein Nebeneinander sich findet und keine objective Verschiedenheit die Gegenstände unterscheiden läßt, so liegt in der Folge der Regungen und Bewegungen nacheinander eine Unendlichkeit, die tausendfacher Beziehung auf Hohes und Höchstes fähig ist, und die unmittelbare Befriedigung in der gesicherten Einheit gewährt. Gesungen und musicirt haben Menschen in aller Zeit; als aber der christliche Glaube das Leben in Gefühlen erweckte und mit den höchsten Idealen des Daseyns erfüllte, da konnte die Menschheit nur in den Tönen die Mittel zureichender Aussprache finden, und es wurde eine neue Kunst als eine christliche gewonnen.

§. 25.

Das Verhältniß zwischen dem Denken und dem Gefühl, welches als ein disparates erscheint, dürfen wir nicht übersehen, wenn uns glücken soll, eine Reihe von Fragen, die auf die Erkenntniß des Wesens der Musik einen entscheidenden Einfluß haben, richtig zu lösen. Wir fragen zuerst: wann wird der Gedanke für die

Musik darstellbar? Dann nur, wenn er nicht mehr bloßer Gedanke, sondern lebendige innere Existenz geworden, wenn er nicht als ein Gegenstand vor der Seele erhellt steht, sondern zum Leben selbst eingegangen ist. Viele sind in dem Irrthum befangen, den Menschen zu einem blos betrachtenden und in Begriffen denkenden Wesen zu machen und ihm keinen unmittelbaren Antheil am Schaffen einer geistigen Welt zuzugestehen. Doch hat der Gedanke und die Idee auch eine Realität, und sie wird Leben in uns selbst, indem wir den Gedanken umwandeln in unsere geistige Existenz. Da wird sowohl die Wahrheit der Sinnenwelt als auch die ewige Idee des Glaubens unser gewisser Besitz, und was so unser inneres Leben ausmacht, die in Gefühle umgewandelten Gedanken, sprechen wir in bewegten Tönen als bewegtes Seelenleben aus. Darum ist die Musik ohne Worte die reinste und ursprüngliche, nicht blos als Instrumentalmusik, sondern auch im Gesang, wie die gesammte Natur ohne Worte singt und tönt. Am freiesten schweben ihre Gebilde im eigenen Fluge. Irrthümlich faßte Kant sie nur als Vehikel der Poesie auf. Mit Worten verbunden erhält sie keineswegs mehr innere Bedeutung, sondern nur mehr Begreiflichkeit oder Verständlichkeit, und damit mehr Klarheit; sie läßt dann eher eine Beurtheilung zu. So wandelte Haydn die Musik in die Gesänge der sieben Worte des Erlösers um; so legten Vierey, Schmidt u. A. einigen Claviercompositionen von Beethoven entsprechende Texte unter, wie Heinrich Schütz dem Sehnsuchtswalzer; so gab Mendelssohn-Bartholdy Lieder ohne Text. Wir hören aber täglich bittern Tadel gegen die Sänger, welche den Text nicht deutlich aussprechen, und sollen das Wort für die Hauptsache gelten lassen. Auch da sollten wir ein Gutes nicht zu dem absolut Besten machen, sondern genauer unterscheiden. Wo der Verstand und die Erkenntniß eingreifen, wie in der Romanze oder in der Handlung der Oper,

da haben wir des Textes vor Allem nöthig, wo dagegen reine Gefühle, wie die Lebenslust in der erwachenden Natur oder die Wehmuth dargestellt wird, genügt der Ton und dessen symbolische Kraft, und wir verlangen nicht mehr als das Reinmusikalische. Nichts geschieht häufiger, als daß man Musikstücken eine Scene oder Handlung des Lebens gleichsam als Text unterlegt und das Gefühl so in Begriffe übersetzt. Bald aber wird das Unzureichende erkannt; wie man meinte z. B. in der Ouvertüre von Beethoven„ 115 Werk, in den auseinander tretenden Stimmen allmälich einen immer lauter werdenden Streit vernommen zu haben, die Redner in der Opposition auftreten zu sehen und endlich zu hören, wie der neu empörte Zwist in ein leises Murren und Spötteln übergehe und doch in den reinsten Einklang sich auflöse, was also die musikalische Darstellung einer constitutionellen Versammlung wäre, die wol nur spottweis in Musik gesetzt werden dürfte. Eben so muß unser Urtheil auf Bedingungen Rücksicht nehmen, wenn wir an dem Unzureichenden in aller Erzählung über Musik oder in der Kritik der Musikwerke Anstoß nehmen. Die Verstandessprache kann nicht ausreichen, und die Hülfe, welche wir in bildlicher Bezeichnung gewinnen, genügt schon darum nicht, weil ihr Verständniß größtentheils eine Uebereinkunft über die Gültigkeit der Bilder voraussetzt, womit wir aber nicht den Stil unserer musikalischen Tageblätter gerechtfertigt haben wollen, da diese unablässig von Unbegreiflichem reden und in vagen und leeren Phrasen, wenn sie auch von Bildern strotzen, Nichts aussagen. Der Mangel einer durchgeführten Aesthetik wird darin am kenntlichsten, daß wir noch zu keiner feststehenden musikalischen Terminologie gelangt sind. Hinreichen wird freilich die Demonstration niemals, wie in der Sphäre der sinnlichen Empfindung sich nicht bestimmt bezeichnen läßt, wie blau und roth sich unterscheide, oder wie etwas angenehm rieche und

schmecke. Den Grund erwägend werden wir mithin nachsichtig denjenigen nicht tadeln, der beim Anhören der Musik Verschiedenes in den allgemeinen Namen schön, trefflich zusammenfaßt und unbekümmert um feinere Distinctionen sich mit dem allgemeinen Effect beruhigt, oder wenn der Eine dasjenige hoch nennt, was der Andere als tief bezeichnet.

Die Wirksamkeit des Verstandes berührt allerdings auch das Gemüth, wenn sie Zustände bewirkt, und musikalisch läßt sich das Schwanken der Seele im Zweifeln, ihre Vertiefung im Nachdenken, der innere Kampf des Willens u. dgl. schildern; immer aber verweilen wir da in der Sphäre subjectiver Lebensverhältnisse. Und so läßt sich auch hier die Behauptung von dem scheinbar Inhaltlosen der Musik würdigen. Sie konnte Nägeli verleiten zu verneinen, die Musik habe irgend einen Inhalt, und sie sey um desto vortrefflicher, je inhaltloser sie erscheine. Dies ist die Musik nur dem Verstande, für welchen in ihr freilich kein Gegenstand unmittelbar vorliegt.

§. 26.

Die Regungen des Verlangens, die Neigung und Leidenschaft haben zu ihrer Voraussetzung Gefühle, und wenn sie auch das reine Gefühl zersetzen und schwächen, ja aufheben können, so muß der begehrte Gegenstand vorerst dem Gefühl gegeben seyn, um als angenehm oder unangenehm erstrebt oder verabscheut zu werden. Daher fallen auch sie in das Gebiet der musikalischen Darstellung. Was in der Begierde und Neigung das Thätige ausmacht, jenes Aneignen und Erringen des ersehnten Gutes wird als ein Wogen und Kämpfen, als ein Wechsel und Verschmelzen der Gefühle in Tönen lautbar. Doch ist auch hier nicht der Gegenstand der Leidenschaft und Neigung zu bezeichnen und nicht erkennbar, was das ersehnte Gut sey, sondern nur der

durch dasselbe angeregte und unterhaltene Seelenzustand. Dieser unterscheidet sich charakteristisch nach Art der Begehrung, welcher immer auch ein besonderes Gefühl zum Grunde liegt, und anders spricht sich die Liebe, anders die Rache und Eifersucht aus. Alles, was der Gedanke in Begriffen noch beifügt, bleibt ein Entlehntes und Fremdes.

§. 27.

Niemand wird dem Gefühl die Gesetzlichkeit abläugnen, die dem Denken unbedingt zugestanden wird. Diese Gesetze aber, welche dem Gefühle die Natur geschrieben, sind auch der Musik insofern gegeben, als die Darstellung dem darzustellenden Inhalt entsprechen soll und entspricht.

Jedes Gefühl und jeder Gemüthszustand hat an sich und so auch in der Musik seinen besondern Ton und Rhythmus, wie jeder Begriff sein besonderes Wort. Dies modificirt die musikalische Darstellung überhaupt. Es ist aber hierbei noch nicht vom Ausdruck der Kunst die Rede, sondern von dem Naturgesetz, nach welchem die Aeußerung nothwendig dem Innern entspricht. Das Heftige und Sanfte, das Starke und Schwache nicht allein findet in den hohen und hellen, tiefen und dumpfen Tönen das entsprechende Zeichen, sondern auch die besonderen Gemüthslagen und Thätigkeiten. So muß die Hoffnung, die Verzweiflung, die Furcht, die Beseligung des Glaubens, die Liebe ihre eigenthümliche Aussprache in Ton und Rhythmus besitzen, wenn auch dieser Ton und Rhythmus nicht theoretisch angewiesen werden kann. In Rombergs Musik zu Schillers Glocke wählte nicht sowohl der Begriff oder das Wort „und hofft," sondern das Gefühl den hohen offenen Ton. Die Seelenlehre verzeichnet auf dem Wege der Beobachtung vorschreitend die verschiedenen Arten der Gefühle und theilt sie in Lust und Unlust, Freude und Schmerz, verfolgt die Entwicklung bis zu den höchsten Graden des

Affects und weist die Uebergänge in die Bestrebungen und Leidenschaften nach. Da ergibt sich auf der Seite der beengenden Gefühle eine größere Mannichfaltigkeit und eine Vielzahl von Abstufungen zwischen dem Misbehagen und dem Unmuth, durch alle Grade des Wehs und der Trauer bis zur versinkenden Wehmuth und den zerreißenden Schmerz. Das Gebiet der Lust umfaßt die Aufstufung aus der leicht bewegten Heiterkeit durch die bald mehr bald weniger freie Bewegung des Frohsinns bis zur dithyrambischen Ausgelassenheit. Daran schließen sich die Gefühle der Kraft, des Muthes, der Kühnheit. Die Gefühle der Liebe und des Hasses, von der ersten Regung erwachender Neigung und Sehnsucht bis zu dem leidenschaftlichen Ungestüm und dem Schwelgen im Genuß umfassen das reichste Gebiet und tausendfache Modificirung. Doch schon der philosophischen Lehre wird es schwer, die Zustände im Besondern genau zu trennen und zu bezeichnen, um so schwerer wird eine theoretische Semiotik der Musik seyn. Fast nur das Allgemeine kann da im Nachweis der Regel bestimmt werden; das Besondere bleibt der Natur, die, wenn nicht fremde Einmischung sie stört, auch stets ihren Ton trifft, überlassen. Von den Leidenschaften können aber diejenigen überhaupt nicht zu musikalischer Darstellung kommen, die an besondere Reflexionen gebunden sind, wie Geiz, Ehrsucht, während der allgemeinere Stolz und die Anmaßung schon leichter einen Ausdruck finden.

Ueberschauen wir das Gesagte, so scheint darin die oft ausgesprochene Behauptung von der Unbestimmtheit der Gefühle nicht berücksichtigt, geschweige beseitigt. Allein näher betrachtet liegt derselben nur ein Misverständniß zum Grunde. Die angenommene Unbestimmtheit existirt nur für den Verstand, indem demselben nicht möglich ist, das Besondere den Begriffen unterzuordnen, und die Merkmale als logische zu behandeln. Dadurch erscheint ihm, was in sich seine eigenthümliche Bestimmt-

heit trägt, als unbestimmt, und er erkennt ein Unaussprechliches der Gefühle. Und so steht die Bestimmtheit des Gefühls in einem umgekehrten Verhältnisse zu der Begreiflichkeit. Dies war aber der Grund, nach welchem man der Musik die Darstellung bestimmter Gefühle abläugnete, und Hoffmann ihr nur eine unaussprechliche Sehnsucht zusprach. Solche Meinung wird jedes gute Musikwerk zurückweisen; denn es läßt sich in ihm weder Ton noch Rhythmus vertauschen. Freilich kann man in Beethovens Trauermarsch nicht abnehmen, ob ein Vater von Kindern oder eine Geliebte vom Geliebten beweint werde; allein unverkennbar wird das Weh des Lebens kund, in welchem jene Differenz der äußeren Verhältnisse schwindet, das Herz aber seines Schmerzes sich gewiß ist. Jenseits der Erde, das ist, außer der Sphäre der Begriffe und der Sinnlichkeit, wird die Liebe des Kindes und die Liebe der Geliebten auch nur Eine seyn, ohne durch endliche Bedingniß verschieden zu erscheinen. Der Gegenstand, welcher das Gefühl angeregt hat und auf welchen es gerichtet ist, kommt nicht zur näheren Bestimmung, aber das Gefühl an sich ist das bestimmteste. Freilich haben diejenigen, welche die modischen Benennungen der neuesten Werke, als Abschied aus London, Erinnerung an Petersburg u. dgl. getadelt haben, einen zureichenden Grund für sich, nur durfte mit der gültigen Verwerfung aller leeren Spielerei nicht zugleich verpönt werden, den Ausdruck eines besonderen Gefühls zu benamen. Wir werden unten sehen, in welchen Grenzen dies Verfahren vollkommen gültig ist. Man kann der Musik eine weit größere Bestimmtheit der Darstellung zuschreiben, als irgend eine Kunst besitzt; denn Gefühle vermag weder der malende Künstler so bestimmt zu zeichnen, da vielmehr in dem Gemälde immer nur ein Schein gegeben ist, noch glückt es dem mimischen Darsteller durch den Ausdruck so zu dem Herzen zu sprechen, als es den Tönen möglich wird.

§. 28.

In dem Rhythmus prägt sich das Wesen des Gefühls nicht minder als im Melodischen aus. Gefühle sind innere Bewegungen in der Zeit, welche langsamer und schneller ablaufen, gleichförmig oder in wechselnder Form sich gestalten. Daher tragen auch sie einen Rhythmus in sich. Dies innere rhythmische Leben ergreift die Musik unmittelbar und stellt es in ihren Formen dar, ohne dadurch beeinträchtigt zu werden, daß wol der Gedanke oft ein nicht Bestimmbares darin vorfindet. In dieser Bewegung der inneren Lebenselemente aber waltet ein Gesetz der Stetigkeit, und wir können in ihnen ein Entstehen, Wachsen, Abnehmen und Uebergänge beobachten; die Gefühle gehen in einander über, werden nirgends durch einen Sprung zu einem Abgerissenen, es müßte dies durch eine zufällige Einwirkung des Aeußern geschehen. Allmälichkeit ist die Form ihres Wachsthums, und Verwandtes knüpft sich an Verwandtes; wo Gegensätze sich berühren, vermittelt es wol auch der Einfluß des Contrastes. Daher geschieht jeder Wechsel nach Gesetzen der Verbindung, wie dies auf ähnliche Weise bei der Association der Bilder und Vorstellungen statt findet. Ueberall erscheint da ein durch inneren Zusammenhang gefügtes Mannichfaltige und eine im Seelenganzen begründete Einheit. Eben so auch die Musik, die von dem Gesetze der Stetigkeit nicht entbunden wird; denn auch sie besteht nicht ohne Zusammenhang, in einem stetigen Wechsel und Abnehmen, einem Heben und Senken. Ein bloßes Aggregat mannichfacher Gefühlsdarstellungen ergibt noch keine Musik, und wenn auch Gegensätze eintreten, ja selbst im barocken Widerspiele disparat erscheinen, so kann doch die Voraussetzung der Stetigkeit dadurch nicht aufgehoben werden. Warum Vieles in unserer heutigen Musik misfällt und verletzt, liegt zum Theil in der Vernachlässigung dieses Gesetzes der Stetigkeit.

§. 29.

Das Gebiet der Musik ist unmittelbare Gegenwart; denn wie ich mich in der Berührung eines einwirkenden Daseyns eben fühle und dies ergreife, indem es mein eigenes wird, so stelle ich auch dar. Das Vergangene kann da nur als ein Gegenwärtiges behandelt werden, und jede historische Beziehung schwindet. Diese Gegenwärtigkeit aber erklärt von einer Seite die große Macht, welche die Musik zu jeder Zeit behauptet hat. Mit einer Sicherheit verfährt und wirkt sie, wie keine andere Kunst; denn was in ihr lebt, dringt unmittelbar als das nächst Gegenwärtige auch in das Gemüth des Hörers, unzweideutig und ohne Täuschung. Gleiches Gefühl regt sie an, ohne der Erklärung durch Sprache zu bedürfen, und wenn überhaupt die Herzen der Menschen einander ähnlicher sind als die Köpfe, so wird die Einstimmung schon hierdurch leichter vermittelt. Durch diese Gegenwart spricht Musik stärker zum Herzen, und dauernder ist der Genuß, wie eine öftere Wiederholung nicht so bald als in Darstellungen der Malerei und selbst der Poesie gleichgültig stimmt oder ermüdet. Auf der anderen Seite wird das Gebiet beschränkt, auf welchem die musikalische Kunst gestellt ist; denn sie kann nicht das Vergangene in seiner Ferne behandeln, noch ein Fremdes in ein objectives Bild fassen. Alles Aeußere muß ihr zu einem Innern werden.

§. 30.

Doch nicht allein die Welt des Endlichen und Sinnlichen ist dem Gefühl anheimgegeben; das contemplative Seelenleben berührt und erfaßt auch eine höhere Welt. Wie unser geistiges Daseyn von dem in der Anschauung Gegebenen erfüllt und bewegt werde, wird leicht erkundet, und Jeder weiß, wie Freude und Heiterkeit, Wehmuth und Schmerz, Verzweiflung und Hoffnung, als angeregt vom Erlebten, unsere geistigen Kräfte heben und erregen, hemmen und niederdrücken, wie darin das

fremde Daseyn mit dem unserigen verschmilzt und zu dem unserigen wird. Doch wie das Gefühl auch ein Allgemeines, ein Ideales in sich aufnehme, und wie Musik dieses darstelle, dies wird nicht Jedem in der täglichen Lebenserfahrung klar. Es gibt aber ein Idealgefühl, welches einem höheren Gebiete als dem der Begriffe entstammt ist, und es vermag der Mensch mit einer Welt in unmittelbare Berührung zu treten, welche der Sinn nicht erreicht; denn er denkt das Ewige und Unendliche in Ideen und fühlt es als sein Leben in Ideen. Aus allem Endlichen und Bedingten spricht zu seinem Herzen der Geist des Unbedingten, die ewige Wahrheit, die unendliche Freiheit, die Gottheit; und wie dieser Geist eins wird mit seinem Geiste, und er ihn in sich trägt, und von ihm durchdrungen, erhoben, beseligt wird, dies macht den Inhalt seines Gefühls aus, welches sodann in Tönen sich ausspricht. So kann die Musik zwar nicht Ideen selbst darstellen, allein sie bezeugt das Daseyn der Idee in unserem Innern und regt sie in demselben an, erhebt uns über das Endliche und versichert uns des Antheils an einem über die Beschränkung von Raum und Zeit hinauswirkenden Lebens. Was uns in erhabener und schöner Musik in tiefer Seele ergreift, benennen wir als ein Unaussprechliches oder Nichtzubezeichnendes. Es ist die Unendlichkeit selbst, die uns aufnimmt und die wir in uns tragen. In dieser Erhebung über alles Irdische, in einer Region, wo kein Wort mehr zureicht, wirkt ein der Musik eigenthümlicher Zauber. Sie macht uns frei, und reißt uns so aus den Schranken, die der Begriff um uns zieht; der Geist fühlt da sich von den Bedingungen eines dürftigen Erdenlebens entfesselt. Darum macht sie auch den Menschen glücklich, und er kann von einer Beseligung sprechen, die nur der kalte irdische Verstandesmensch belächelt und der von bloßem Sinnenreiz Gefesselte für leer und nichtig erachtet. Eine einzige Erfahrung kann hier für das Ganze entscheiden. Bei dem Anhören von

Mozarts Zauberflöte, wie geringe Bedeutung der zum Theil geschmacklose Text enthält, wird dem, der die Musik rein und tief erfaßt und dem Idealen in derselben sich unbefangen hingibt, nichts übrig bleiben, als jenes Gefühl der Beseligung, welches im Verlangen dem Irdischen ganz entnommen zu seyn endet. Dies scheint Vielen Schwärmerei, und was mit Recht als Sprache der Sehnsucht und als Offenbarung eines Nichtsinnlichen betrachtet wird, nennen sie den Ausdruck dunkler Gefühle. Es sind aber die klarsten, hellsten Anschauungen, in denen wir uns unseres Gottes, seiner Liebe, unserer künftigen Freiheit und Seligkeit ahndend bewußt werden. Die bildende Kunst gibt den Ideen Körper und strebt so das Göttliche zu vermenschlichen; die Musik dagegen sucht das Sinnliche in Geistiges zu verwandeln und das Menschliche zu einem Göttlichen umzuschaffen; ihr dient dabei das feinste und unsichtbare Material, mit dem sie ätherische Gestalten erschafft, welche kein Auge schaut, die Seele aber gleichsam aushaucht; sie löst das Räumliche in Zeitliches, das Ruhende in Bewegung auf, und führt dem idealen Leben und der Freiheit zu, in welcher reinere Geister dem Genuß der Unendlichkeit hingegeben sind. Dahin aber leitet selbst der Schmerz. Wir würden an trauriger wehmuthvoller Musik nicht Wohlgefallen finden, wenn sie nicht außer dem beengenden Eindruck auch ein Unendliches darstellte, und die Ahndungen des Glaubens an die ewige Liebe und an den Sieg der geistigen Freiheit weckte. In dem Gemüthsleben gibt es Centralpuncte, aus welchen die Musik in reinster, größter Fülle hervortritt, und vernommen am tiefsten eindringt, und am mächtigsten aufregt. Dies ist die Religion und die Liebe in ihrer mannichfaltigen Gestaltung.

§. 31.

So weit nun der Umfang dieser Wirksamkeit sich ausdehnt und in welcher Bedeutsamkeit auch die Musik

des Menschen erscheint, immer hat man doch über die Armuth derselben Klagen erhoben und in ihrer Verbindung mit der Poesie eine Stütze ihres Werthes zu erkennen geglaubt. Es fehlen, sagt man, der Musik die Mittel, ein vollständiges Bild in der Seele des Beschauers zu erwecken; nur nachahmen kann sie die Vorstellungen im Allgemeinen und den Totaleffect wiedergeben. S. Griepenkerls Aesthetik S. 371. Solche Klage mag gültig seyn, wenn in dem Seelenleben Nichts mehr als Vorstellungen existiren. Damit reichen wir allenfalls für dieses Leben aus; doch drüber hinaus werden wir mit Verstandesbegriffen nicht bestehen, und auch unserem jetzigen Daseyn sind reinere höhere Ahndungen verliehen. Wer prosaische Gedanken verlangt, tritt hier allerdings auf ein fremdes Gebiet ein. Nicht in Nachahmung der Vorstellungen müht sich die Musik ab (denn vergeblich würde sie es versuchen), sondern was sie in einem großen Reichthume darbietet, verbindet Allgemeines und Besonderes, und schließt das Bedeutsame in sich. Nicht einzelne Dinge, die meist der sinnlichen Anschauung zufallen, verlangen wir zu vernehmen, noch hascht der wahre Hörer der Musik nach Umsetzung in Begriffe, sondern vollständig und klar spricht das individuelle Gefühl zugleich als Allgemeines zur Seele und bewährt so seinen idealen Charakter. Reich mag die Denkkraft sich bedünken, wenn sie in einem abgezogenen Bilde die tausendfachen Mannichfaltigkeiten zu Einheiten verbindet, doch arm kann das Gefühl und darum die Musik nicht genannt werden, weil jenes unmittelbar das Leben ohne Bild erfaßt und diese das Leben unmittelbar in gleichartiger Bewegung kund gibt. Ueberschauen wir das Gebiet der Musik vorurtheilsfrei, so erkennen wir das größte und umfassendste in ihm. Alles, Hohes und Niederes, was einen Seelenzustand zu bewirken fähig ist, liegt in ihm.

§. 52.

Schon einmal wurde der Meinung erwähnt, mit

welcher Nägeli der Musik den Inhalt abläugnete. Er setzt hinzu, sie gewähre nur Formen, eine geregelte Verbindung von Tönen und Tonreihen. Das Wahre in dieser Behauptung wird die Folge bestimmter auffassen; hier soll nur des Unwahren gedacht werden. Ohne Ausdruck eines geistigen Inhalts hörte die Musik auf, menschlich und schön zu seyn. Nimmer können wir also hier eine leere Form voraussetzen, und werden die Musik nicht dem Gesang der Vögel gleichstellen. Was leere Musik ausmacht, werden auch wir auf einer anderen Stelle zu betrachten Gelegenheit finden; sie selbst kann nicht ein Formspiel überhaupt heißen. In das Gemüth dringt die für den Menschen vorhandene Welt ein und kehrt von da wieder zur Erscheinung zurück. Die Form meines inneren Daseyns ist mein Daseyn selbst. Alles Denken und Wollen, aller Antheil an einer geistigen Existenz und die Aufnahme eines Uebersinnlichen wird zum Seelenzustand, welchen der Verstand wieder in abstracten Bildern bezeichnen kann, das Gefühl unmittelbar ergreift und mit der äußeren Lebensbewegung, die der inneren Bewegung entspricht, also jeden Zustand auf seine besondere Weise darstellt. Dies ist nicht bloße Form, sondern Leben prägt sich im Leben aus, und wer dann mehr als Ton und Rhythmus erfordert, der kommt dem gleich, welcher bei dem Gemälde unbefriedigt den Inhalt abläugnet, weil die Menschen im Bilde sich nicht bewegen und sprechen und die sprudelnden Quellen nicht rauschen. Freilich sind nicht objective Gegenstände in der Musik zu erwarten, sondern innere Zustände des Lebens, aber auch diese nicht in Abstractionen, sondern in unmittelbarem Erscheinen, und für eine directe Ueberleitung in andere Seelenwesen. Das angeregte und bewegte Leben dessen, der singt und musicirt, setzt sich erregend und bewegend in dem Innern des Hörenden fort, und eine innigere Gleichheit und Verschmelzung ist nicht möglich. Ein Misverständniß kann nicht eintreten, und

Seele dringt in Seele. Zum Irrthum aber (wir wiederholen es nochmals) schweift man ab, sobald die Nachfrage nach Inhalt nur auf Gedanken gerichtet wird. Das Allegro einer Symphonie deutet man auf die Schicksale eines Lebensfrohen, sieht ihn unter seinen Kindern sitzen oder auf des Lebens Markt rüstig einherschreiten, im Adagio vernimt man die Beängstigung eines Mädchens, welchem der Geliebte lange nicht geschrieben hat. Solchen Inhalt für Vorstellungen kann und will die Musik nicht geben, und wer ihn zu verlangen das Recht sich nimt, der darf nicht zürnen, wenn man ihn mit Träumereien neckt und z. B. bei Mendelssohns Ouvertüre zum Sommernachtstraum mit den Tacten nachweist, wo der Mondschein eintritt und die Elfen tanzen.

§. 33.

Als Darstellung des Gemüthslebens kann die Musik nicht das Ruhige und Starre aufnehmen; denn in dem menschlichen Seelenleben wird eine fortgesetzte Reihe von Bewegungen enthalten, in welcher die Mannichfaltigkeit sich durch die Zeit hindurch entwickelt, indem an einen Grundton verwandte Regungen sich schließen, nähere und entferntere Uebergänge in neue Zustände versetzen und die Grade der Belebung sich bald erhöhen, bald sinken. Verwandtschaft und Contrast wirken da verbindend und einigen nicht selten das, was sehr heterogen scheint. So wählt die Musik Ton, Rhythmus und für Beide das Tempo, und in diesem dringt sie nimmer ruhend durch die Zeit und reißt mit sich fort ins Leben. Vor dem Gemälde steht der Beschauer ruhig und versenkt sich stumm in dasselbe, während das Anhaltende in der Musik, wie ausgehaltene Töne und Accorde, beunruhigen und das Gemüth belasten können. Jenes unmittelbare Eingreifen und Nachsichziehen hat bei der Musik aber auch den Erfolg, daß sie die Seele von allem Fremdartigen frei macht, Alles aus der Seele,

was diese stört und hemmt, leicht hinwegspielt und mit der Freiheit des Flugs auch die Wonne vermittelt, die freie Geister genießen. Darin aber liegt auch die heilende und stärkende Kraft der Musik, welche viel zu wenig von den Heilkünstlern, die nicht blos den Körper durch Körperliches herstellen sollen, beachtet wird, als daß man von entschiedenen Resultaten sprechen dürfte. Und doch würde eine richtige Verwendung dieser Mittel zu erfreulichen Erfolgen führen. Von dem durchgreifenden Einfluß der Musik auf Befreundung und in der Beruhigung und der Versöhnung empörter oder erbitterter Gemüther kennt man die denkwürdigsten Thatsachen. Laborde erzählt in s. Essai sur la musique von Alessandro Stradella, dem Meister der Violine in der Mitte des 17 Jahrh., Folgendes. Während Stradella zu Venedig verweilte, gewann er durch seine Musik das Herz einer Römerin Hortensia, und diese floh mit ihm nach Rom zurück. Ihr Vormund, durch diese Entführung aufgebracht, beredete einen jungen Mann, dem sie als Braut versprochen war, solche Beleidigung mit dem Blute des Räubers zu rächen. Der Bräutigam eilte nach Rom. Er erfuhr, daß Stradella in einer Kirche spielen werde, und begab sich dahin, den Dolch im Mantel. Aus Stradellas Spiel sprach Liebe, himmlische Liebe, und umgewandelt ist des Eifersüchtigen Rachsucht, so daß er nach Venedig schreibt, er sey zu spät gekommen und Stradella früher entwichen, ja dem Stradella gab er sogar Mittel an die Hand, den Nachstellungen zu entkommen. Von einem in der Mitte des 17 Jahrh. lebenden Künstler Palma in Neapel erzählt Martinelli in s. kritischen Briefen: Ein Wucherer, dem Palma eine Summe schuldig war, kam mit Ungestüm in dessen Wohnung, um ihn verhaften zu lassen. Statt aller Antwort auf die Schmähreden sang Palma mit einer selbst heiseren Stimme eine Ariette. Da er merkte, daß der Geizhals aufmerksam wurde, setzte er sich ans Clavier und sang eine zweite Arie mit Begleitung. Er bemerkte,

daß gewisse Accorde den größten Eindruck auf den Gläubiger machten, und brachte es dahin, daß derselbe der Forderung und Bezahlung nicht mehr gedachte, sondern als Palma ihn um eine neue Summe ansprach, auch diese ihm lieh. Die Alten stellten auf Gemmen den Amor dar, wie er auf einen Löwen reitend die Leier spielt; eine sinnvolle Allegorie von der Macht der Musik.

§. 34.

Musik das Product der Geistigkeit und der Totalität der Seelenkräfte.

Wir haben das Wesen der Musik bis jetzt als Darstellung des Gefühls bezeichnet und einen subjectiven Character ihr gerechtfertigt, indem wir die Begriffswelt von ihr abschieden. Dies ist die natürliche Musik des Menschen, welcher aber, wo er geistig und unbeschränkt wirkt, mit seiner ganzen Seele thätig ist, und in der fortgeschrittenen Entwickelung die Forderung an vollständige Befriedigung des Geistes macht. Als bloße Darstellung der Gefühle würde daher die Musik nicht die geistigen Interessen vollständig in sich vereinigen und mithin nicht befriedigen. Wir würden zwar in ihr und durch sie eine Erhebung über die Verschränkung des Sinnlichen gewinnen, die Empfindung in Gefühl umwandeln, wir würden des Antheils an einer Idealwelt gewiß werden, allein es würde sich dieses Alles auch leicht ins Ordnungslose und Unbestimmte verlieren, und uns ginge der Zusammenhang, in welchem unsere geistige Existenz mit der objectiven Welt steht, verloren. Immerhin bleibt dem Gefühle nur eine subjective Bestimmtheit, und doch spricht das Bedürfniß unseres Geisteslebens für eine objective Gewißheit; diese zu erreichen streben wir unablässig, und es kann ein Product sowohl den schaffenden als den auffassenden Geist nur dann befriedigen, wenn es das ganze Wesen der Seele in Anspruch nimmt. Ein Gegenstand, welchen die Seele fühlt und denkt und anschaut und so alle Kräfte gleichmäßig bethätigt, läßt uns

unserer geistigen Freiheit gewiß werden. Wir können und wollen nicht bloße Gefühlswesen seyn, und jede vorherrschende Gemüthlichkeit wird zur mißfälligen Einseitigkeit. Diese aber hat auch nicht in der Musik statt, sobald sie sich einer Kunstbildung zuwendet; denn ihr kommt dann die Einheit der bethätigten Seelenkräfte zu, indem sich Gefühl und Reflexion durchdringen und die Einbildungskraft, als das Vermögen der Bilder und anschaulichen Darstellung, eingreift. Diesen dritten Charakter zu bezeichnen, mangelt ein Wort; man verstatte uns, da wir durch Geist die dem Gemüth gegenüber gestellten Seelenvermögen benennen, die Namen Geistigkeit und Totalität zu wählen. Die gesammte geistige Kraft tritt nemlich zugleich in Thätigkeit, wo der Musik übende Mensch das Gebiet der Kunst berührt oder nur ihm sich nähert. Da hört und fühlt nicht blos der Mensch, sondern er denkt auch und schaut Ideen an und schafft Bilder der Phantasie.

Wäre Musik nur Darstellung der Gefühle und was sich daran anreiht, nur eine zufällige Association, so müßte Kant richtig behauptet haben, daß ihr in der Beurtheilung der Vernunft nur geringer Werth zufalle. Doch was im Gefühl lebt und von demselben erfaßt zu musikalischer Darstellung kommt, erhält durch den einstimmenden Antheil des Verstandes oder der Reflexion und der Einbildungskraft selbst die Möglichkeit der Darstellung, Ordnung, Anschaulichkeit und objective Bedeutung, durch den Antheil der Vernunft die klare Unterordnung unter Ideen. Durch dies Zusammenwirken wird der Charakter der Musik zu einem universellen und sie selbst zur Kunst. Der Geist ists aber, welcher dem Gefühl die Idealwelt aufschließt, das unmittelbar Ergriffene in Gedanken und Anschauungen umwandelt, die Darstellung einem Gesetz unterwirft und mithin da, wo inneres Leben zur Aussprache kommt, außer dem daß Töne und Bewegung durch die selbstthätige Reflexion bestimmt werden, eben so in der Schöpfung eines musikali-

schen Kunstwerks waltet, wie in der Auffassung desselben vollständig bethätigt wird.

§. 35.

Wir reichen, wie in psychologischen Bestimmungen überhaupt, so auch in der Erkundung des Wesens der Musik nicht mit scharfer Spaltung der Seelenvermögen aus, und werden auf vielen einzelnen Puncten die Gesamtwirkung der nie an sich getrennten Kräfte anerkennen müssen. Doch scheint nöthig im Voraus die Beziehungen anzudeuten, in welchem die hier wirksamen Vermögen zu einander stehen. Der Verstand tritt theils in Gegensatz, theils in Wechselverhältniß zu dem Gefühl; doch hüte man sich vor der gewöhnlichen Täuschung, in welcher wir Gegensätze annehmen, wo nur verstärkte Kraftthätigkeit das Uebergewicht gewinnt, wie in der Annahme, daß das Gefühl durch das Denken beschränkt und geschwächt werde, größtentheils nur liegt, daß die Seele, welche ausschließlich dem Nachdenken sich hingibt, nicht zugleich auch dem Gefühl ihre Kraft leihen kann. Wir werden dieses später in Regeln für die Composition bestätigt finden. Was dagegen zugleich den Verstand harmonisch beschäftigt, kann die Thätigkeit auch in einem Gemüthszustande erhöhen; wie der Kenner in der Musik mehr hört als der Dilettant, indem er zugleich den Verstand in Thätigkeit setzt, vielleicht aber auch das Gefühl nicht so kräftig und rein erhält. Durch Reflexion gewinnt das Gefühl an Extension, wenn auch auf Kosten seiner intensiven Stärke.

Das Gefühl wird Bild der Phantasie, und auf der einen Seite gewinnt es dadurch nicht allein Anschaulichkeit, sondern auch erhöhte Lebhaftigkeit, Gestalt und Farbe, auf der andern Seite geht es auch leicht in den Formen verloren, und die allgemeine Bedeutung verflacht. Dies findet nirgends sicherern Beweis als in musikalischen Productionen. Die Lebendigkeit des Gefühls wird consensuell erhöht und dauernd unterhalten, wenn die

Phantasie eine reichere Summe von Bildern associirt und so der Seele nicht blos durch mannichfaches Interesse in Anspruch nimt, sondern neue Gefühle weckt, die sich mit dem ursprünglichen vereinen, mit demselben um das Uebergewicht kämpfen und wol auch dieses überflügeln. Fördernd kommt die Klarheit der Einbildungskraft hinzu, indem ein bestimmt ausgeprägtes Bild die Wahrheit des Lebens und den Zauber der Schönheit aufzunehmen geeignet ist und mit diesem allen zum Herzen spricht, so daß kein Misverstehen, noch weniger Gleichgültigkeit den Erfolg ausmacht.

§. 36.

Die also vereinte in einander greifende Wirksamkeit unserer Seelenkräfte und der geistige Charakter der Musik wird kund 1) in Melodie und Harmonie; 2) in dem freien Spiel mit musikalischen Bildern; 3) in der Modificirung des Ausdrucks; 4) in der Unterordnung unter die Idee der Schönheit. Damit ist dann das ganze Wesen der Musik in allen seinen Elementen aufgeschlossen, und wir erkennen in ihm auf dem Gebiete der Kunst eine der reinsten und freiesten Productionen menschlicher Schöpferkraft.

§. 37.

Melodie.

Sind die Töne gegeben, und hat im weiteren Fortschritt der Bildung das ästhetische Urtheil und mit der Gestaltung der Kunst die theoretische Regel eine abgemessene Tonfolge festgestellt und dem Rhythmus eine gesetzliche Bestimmtheit verliehen, so liegt die Möglichkeit für Darstellung der Gefühle objectiv begründet vor. Es wird nun die Verbindung der Töne zu einem Ganzen erfordert und in derselben die Darstellung selbst zu Stande gebracht. Wie der Gedanke sich in Vorstellungen und Worten ausbildet und diese den Inhalt desselben ausprägen, so daß wir von Gedankenbildern oder

Gedankenformen sprechen, so werden das Gefühl und seine Töne zu einem Bilde und zur Erscheinung, und wir bezeichnen die Verbindung der Töne in Hinsicht ihrer Folge und ihres Beisammenseyns als Tonbilder. Die Sprache nemlich nimt nach einem ihr zugestandenen Rechte ihre Zuflucht zu Benennungen, welche von dem Gesichtssinn auf das Gehör übergetragen werden, und es darf keinen Anstoß finden, wenn wir in der Folge von Bildern und von Anschaulichkeit innerhalb des Gebietes des Hörbaren reden. Nur den in Abstraction minder Geübten kann dies irren, und wirklich sind auf dieser Stelle nicht wenigere falsche Urtheile zu Tage gefördert worden, als wenn man von Gedanken gesprochen und dies dahin gedeutet hatte, als habe die Musik wirklich und unmittelbar Gedanken des Verstandes darzulegen.

§. 38.

Für die Erkenntniß des Wesens der Musik kann kein Punct wichtiger heißen als die Frage nach dem, was wir Melodie nennen; ja alle theoretische Lehre der Musik pflegt davon auszugehen, daß die Verbindung der Töne zweifach betrachtet werde, indem das Nacheinander die Melodie, das Zugleichtönende die Harmonie bilde, und so eine doppelte Lehre in Melodik und Harmonik aufzustellen sey. Dennoch ist für die Melodik oder die Lehre von der Melodie Weniges nur gethan worden, und wenn auch von dem Werthe und den Gesetzen der Melodie Mancherlei angedeutet oder nur angekündigt wurde, so war eine freie und tiefere Forschung darum nicht möglich, weil man über das, was Melodie ist, weder einig noch klar war. Man verlor sich alsbald in Streit über die Gültigkeit der Melodie und Harmonie, über die Unterordnung des Einen unter das Andere und vergeblich baute man ohne Grundlage. Daher wird es, um die andauernde Sprachverwirrung nicht noch zu vermehren, vor Allem nöthig,

mit Berücksichtigung dessen, was bisher für die Bestimmung versucht worden ist, den Grundbegriff aufzuhellen.

Als eine herkömmliche Wahrheit hat sich in Schriften und im Leben die Annahme festgestellt, Melodie sey die angenehme oder wohlgefällige Folge von Tönen. Doch gar bald zeigt sich, daß der Begriff des Wohlgefälligen zu allgemein und in das ursprüngliche Wesen der Sache erst hineingetragen ist; denn nicht jeder wohlgefälligen Tonfolge sprechen wir Melodie zu, und kennen dagegen auch ungefällige, nicht schöne Melodieen. Wir gewinnen nicht Genaueres, wenn Sievers die Melodie eine bestimmte Bewegung oder fortfließende Folge gefühlvoller Töne nennt, da wir dann erst nach der Bedeutung des Gefühlvollen fragen, und in solcher Definition eher die Musik überhaupt bezeichnet glauben möchten. Ein anderer Irrthum liegt in der Verwechselung der Melodie und des Ausdrucks. So bei Sulzer, welcher endlich nichts Anders als charakteristische Zeichnung versteht, welche doch erst zur Melodie hinzukommt, nicht sie ursprünglich selbst bildet. Die beste Melodie kann gegeben seyn, ohne in der Darstellung charakteristisches Leben und Schönheit zu gewinnen und wie vielen Melodieen muß das Ausdrucksvolle abgesprochen werden.

Nicht Wenige hielten, um nicht fremdartige Begriffe beizumischen, an dem Begriff der Folge fest, und stellten die Melodie in Gegensatz zur Harmonie, indem diese den Bestand oder den andauernden Zustand des Gemüths darstelle, dagegen jene fortschreitend den Wechsel innerer Begebenheiten bezeichne. Allein die Fortschreitung ist keineswegs von der Harmonie ausgeschlossen, und diese beruht nicht in sich verschränkt, vielmehr besitzen wir eine Menge Harmonieen, welche eine Forschreitung als nothwendig erheischen, weil sie ohne dieselbe dissonirend nicht gelten können. Und liegt nicht aller Verbindung von Harmonieen Melodie zum Grunde? Auf der Gegenseite würde das Auf- und Absteigen der Scala nach dieser Annahme auch schon eine Melodie ergeben.

Einen Ausweg aus diesen Irrungen glaubten Krause und Andere darin gefunden zu haben, daß sie lehrten, Melodie spreche das Gefühl eines einzelnen Herzens, die Stimme eines einzelnen Menschen aus, wogegen Harmonie eine Vielstimmigkeit enthalte. Diese Meinung aber kann nur noch mehr verwirren; denn einmal liegt in jeder Gefühlsdarstellung nur ein Individuelles, und der vielstimmige Gesang könnte nur als Vereinigung mehrerer Individualitäten betrachtet werden; dann aber folgt auch der vielstimmige Gesang und die Musik in Accorden immer nur den Gesetzen der Melodie, und wir stehen mithin wieder beim ungelösten Anfangspuncte. Eben so wenig wurde durch unzureichende Vergleichungen gewonnen, wie wenn Wagner (Musikal. Zeitung 1823. S. 719) sagte: die Melodie ist das Materielle der Musik, was das Colorit für die Malerei.

So verlor man sich ins Unbestimmte, und selbst Gottfried Weber konnte in der Encyklopädie II. 2. S. 299 schreiben: „ist die Tonreihe kunstgemäß, das ist, hat sie einen musikalischen Sinn, heißt sie Melodie, und weil man dabei eine Person denkt, eine Stimme."

Näher einer richtigen Auffassung, doch ohne den Standpunct klar zu erwägen, wählte man den Begriff des S i n g b a r e n, und theilte dieses der Melodie als wesentliches Merkmal zu. Daraus ging die allgemeine und so oft wiederholte Forderung an die Componisten hervor, die Musikwerke singbar zu machen, und den Instrumenten ein der Menschenstimme Aehnliches zu entlocken. Allein theils wird das Wesentliche durch den Begriff des Singbaren keineswegs erschöpft, theils ist derselbe zu vieldeutig und schwankend. Was, fragen wir, ist hier das Singbare im Allgemeinen? Doch nicht das, was leicht von Menschen zu singen ist? Wie reimt sich damit die oft wiederholte Behauptung, es wirke die Harmonie Nichts ohne Melodie? Wie möchte, was nicht selten geschah, bemerkt werden, daß die Melodie von harmonischer Fülle unterdrückt werde? Gab es in

alter Zeit kirchliche Gesänge ohne Melodie, so waren diese wol nicht singbar? Diese und ähnliche Fragen bleiben in der Cantabilitätstheorie unerklärlich.

§. 39.

Um das vorliegende Problem zu lösen, haben wir eine andere eingreifende und in der Musik wesentlich wirkende Seelenkraft zu beachten. Das innere Leben, welches vom Gefühl umfaßt wird, oder das Gefühlte muß, soll es Aussprache gewinnen, zu einem Bilde werden und Anschaulichkeit erhalten. Ohne diese Anschaulichkeit steht überhaupt keine Darstellung, welche immer die Ausprägung in bestimmten Formen erfordert, zu erreichen, und sie ist, zwar nicht das Schöne selbst, aber die Voraussetzung und eine Grundlage des Schönen. Diese anschauliche Bildlichkeit für den äußern und innern Sinn verleiht die Einbildungskraft. Töne also oder eine Tonreihe, in welcher sich das Gefühl anschaulich, das ist, in bestimmten Formen klar und rein ausprägt, nennen wir Melodie, was bei den bildenden Künsten überhaupt als Anschaulichkeit bezeichnet wird und die erste ästhetische Form ausmacht. Melodie ist also die successive Verbindung von Tönen in einer ästhetischen, das ist, anschaulichen Form. Diese aber wird sowohl in den tonischen Verhältnissen, als auch in dem Rhythmischen enthalten; denn in Beiden ordnet und gestaltet die Einbildungskraft ein Bild, welches dem Gefühl entsprechend, klar aufgefaßt, auch dieselben Gefühle in dem Hörenden wecken kann und muß. Das Rhythmische nemlich darf dabei nicht als minder wesentlich erachtet werden, und wenn diejenigen, welche von der Gültigkeit des Rhythmus in der Darstellung der Schönheit sprechen, darüber schweigen, wie denn diese Kraft dem Rhythmus zukomme, auch Geistiges, oder Gefühl, oder ästhetische Ideen darzustellen, so haben sie auf die hier zu erörternden Momente vorzüglich zu merken.

§. 40.

Wie im Dichter und im Gedichte, seinem Producte, die Darstellung des Gedankens, wenn sie sich nicht selbst aufheben soll, zum anschaulichen Bilde werden muß und daraus Gedankenbilder und Redebilder hervorgehen, so wandelt die Einbildungskraft auch das Gefühl in Gefühlsbilder und Tonbilder um und verleiht demselben Gestaltung in rein ausgeprägten Formen und deren Einheit. So erhalten selbst Töne als Aussprache der Gefühle Objectivität und sind mit der Darstellung des lyrischen Gedichts zu vergleichen. Bei der Anschaulichkeit der Musik aber kommt zum Vortheil, daß die inneren Töne des Gemüths zu ihrer Verdeutlichung und Bestimmtheit nicht erst in Formen des Sichtbaren umgetauscht zu werden brauchen, noch auch, wie in Poesie, eine Behandlung der Gegenstände des Gemüths eintritt, sondern daß unmittelbar das innere Leben gestaltet hervortritt und der Bewegung der Töne die Seelenbewegung ohne Vermittelung entspricht. Solche Anschaulichkeit macht aber möglich, daß Wahrheit des Gefühls ausgedrückt und Schönheit gewonnen werde. Die Einheit, welche im Anschaulichen die bestimmten und reinen Formen zu Stande bringt, hält das, was im Gemüthe lebte, fest, und es wird dadurch ein bestimmter Ausdruck des inneren Seelenzustandes gewonnen, durch welchen die Innerlichkeit in ihrer Wahrheit so hervortritt, daß sie in jedes fremde Gemüth eindringen und gleiche Gefühle anregen kann. Wir folgen der Melodie, die von Ton zu Ton fort- und überschreitet, und umfassen sie in ihrem Abschluß und in ihrer Reinheit mit Leichtigkeit; die Aneignung wird durch das Naturgemäße und Bestimmte vermittelt, und so vernehmen wir unmittelbar die Sprache eines Menschenherzens. Doch enthält die Melodie nicht allein im Allgemeinen den Seelenausdruck, sondern prägt auch das Individuelle aus; ihre Einfachheit eignet zur Darstellung des Besondern, und das Eigenthümliche eines einzelnen Menschenherzens

faßt nur die bestimmte Form der Melodie. Dem Schönen aber ist das Anschauliche so wesentliche Grundlage und Bedingung, daß es sehr häufig mit dem Schönen selbst verwechselt wird. Wie es sich zu dem Regelmäßigen verhält und wie auf der Grundlage des Anschaulichen das Schöne basirt ist, werden wir in der Folge betrachten; hier haben wir nur zu bemerken, daß die Musik ohne Melodie gar nicht schön seyn kann, und diese auch in den schönen Verbindungen der Harmonie nicht fehlt. Man redet vom Gefälligen der Melodie, oder verlangt in ihr eine gefällige Form zu finden. Dies ist nichts Anderes als das Anschauliche, welches freilich nicht immer das Wohllautende oder das den Sinn Ergötzende zugleich enthält. Denn es kann eine Melodie vollkommen die Probe halten und mithin ächt und gut seyn, ohne dem Gehör zu schmeicheln, und es können Menschen schon an dem Anschaulichen allein sich begnügen lassen und es für schön hinnehmen. Dies erweisen russische Volksmelodieen, wenn man sie im Leben hört, nicht von Noten singt. Ja selbst das Unschöne kann Anschaulichkeit besitzen und wird dadurch ästhetisch brauchbar. Wir werden uns aber hieraus auch die herkömmlichen Ansichten erklären können; denn wenn der Melodie das Singbare oder Gesangreiche zugeschrieben wurde, so konnte damit nur die reine und daher leicht erfaßbare Form gemeint seyn, in welcher das Gefühl unmittelbar und wahr zum Herzen spricht.

§. 41.

Durch das Wesen der Melodie sehen wir die Forderungen begründet, welche von Seiten der Kunst an sie und ihre mögliche Vollendung gemacht werden. Wir verzeichnen sie hier, damit um desto klarer einleuchte, wie in der Melodie das Anschauliche musikalischer Darstellung enthalten ist, doch halten wir dabei durchaus fest, daß in der Melodie an sich noch nicht Schönheit und charakteristischer Ausdruck, die später hinzutreten,

vorausgesetzt werden darf. Daher sind auch nicht leicht Beispiele aus vorhandenen Kunstwerken aufzustellen, welche schöne Darstellung zur Aufgabe haben. Was die Lehrbücher der Musik darüber sagen, beschränkt sich meistens auf die Führung mehrerer parallel laufender Stimmen und überläßt, was die Bildung und Ausführung der melodischen Figuren anlangt, dem Geschmack, der ohne Gründe entscheidet, ob die Melodie wohl klinge oder nicht. Auf das, was die Melodie im Ganzen zu leisten habe, hat die Theorie sich nicht eingelassen, und die Melodieen, in denen die einzelnen Fortschreitungen richtig und nicht misfällig erscheinen, das Ganze aber keineswegs gefallen mag, unerörtert übergangen.

Anschaulichkeit besteht durch äußere und innere Einheit, durch Begrenzung und klare Ausprägung sinnlich erfaßbarer Formen. Die Melodie muß daher 1) eine zur Einheit verbundene Mannichfaltigkeit enthalten. Zwei Töne geben noch keine Melodie, aber schon drei, wie dies Rousseau in seiner bekannten air de trois notes gezeigt hat. Die Mannichfaltigkeit der Töne befähigt zur Aufnahme der Schönheit, die Einheit aber ordnet ein Ganzes für sichere Umfassung. Von selbst versteht sich, daß der Umfang hierbei ein sehr verschiedener seyn kann. Kürzere Melodieen verschränken sich auf die Sphäre eines Tons oder gehen nur zu Umtauschung näherer Töne fort. Was aber hier eint und verbindet, ist die Verwandtschaft näherer oder ferner Art. Es wird nemlich 2) vorausgesetzt, daß ein inneres Verhältniß der Einstimmung statt finde, in welchem aus einem sogenannten Grundton die Reihe verwandter Töne sich entwickelt. Dies ergibt einen inneren Zusammenhang, eine organische Bildung. Beides, Mannichfaltigkeit und innerer Zusammenhang, vereinigt in sich die Modulation, welche in andere Tonarten ausweichen läßt, doch stets auf die Bedingungen der Verwandtschaft achtet. Da dient ein Ton zur Grundlage, auf welche der Fortschritt bald abwärts, bald aufwärts ausweichend wieder

zurückkehrt; derselbe ist gleichsam der ruhende Punct des Anfangs und Endes. Darin aber prägt sich die bestimmte Zeichnung der Tonfigur aus, in welcher die freie Bewegung der Schönheit bald mehr, bald weniger Raum findet. Tritt noch das Charakteristische durch die Tonart oder in anderer Hinsicht hinzu, so wird die Melodie ausdrucksvoll. Franklin erzählt von den schottischen Liedern, sie seyen zum Theil vortreffliche Melodieen und haben sich deshalb so lange im Gedächtniß erhalten, weil sie eine sehr strenge Modulation in gebundener Consonanz bewahren. Verwerflich sind dagegen Melodieen, welche ohne anderweitiges Motiv Fremdartiges beimischen und in der Modulation fehlen. Wir spielen oder singen sie auch nur schwer nach. Es bedarf aber nicht ausführlichen Erweises, wie fälschlich Einige die Modulation der Melodie entgegensetzten, indem dieser zukomme sich frei zu bewegen; denn ohne Modulation kann eine Melodie gar nicht bestehen. 3) Zu dieser Gestaltung tonischer Reihen kömmt das Rhythmische hinzu, welches der Melodie Haltung verleiht. Daß die Tonreihe in der Zeit mit Bestimmtheit vertheilt sey und jedem Theile seine Stelle und äußere Beziehung angewiesen werde, damit wird Anschaulichkeit gewonnen. Der Umfang der Melodie muß sonach rhythmisch abgeschlossen seyn und der Tact die Melodie unter bestimmte Grenzlinien stellen. Man kann damit die Contouren im Gemälde vergleichen. Schleppende Melodieen sind nicht selten solche, welche als nicht richtig geordnete misfallen, indem sie der Anschaulichkeit entbehren; man gebe ihnen Verbesserung des Rhythmischen und sie werden für gute Melodieen gelten. Die Fertiger der Fugen meinen bisweilen, es müsse sich Alles harmonisch fügen, und nehmen dabei auf die rhythmischen Bedingungen der parallel laufenden Melodieen nicht Rücksicht; daher der Erfolg ist, daß ihre Producte schwerfällig und unerfaßlich auch nicht befriedigen und misfallen. 4) Die Melodie

muß Vollständigkeit in sich haben, und was in ihr liegt entfalten. Es gibt Melodieen, denen etwas zu fehlen scheint. Man füge wenige Noten hinzu und das Tadelnswerthe ist beseitigt. Der Anschaulichkeit nemlich geschieht Abbruch, wenn einzelne zu dem organischen Ganzen gehörige Theile mangeln oder nicht ins Licht hervortreten. Soll die Melodie zur Darstellung des inneren bewegten Lebens und zum Ausdruck dienen, so muß sie auch befähigt seyn, die dazu anwendbaren Hülfsmittel in sich aufzunehmen und auch darin ihre Vollständigkeit zu bewähren. 5) Aus allem diesem wird und muß sich ergeben, daß eine probehaltige Melodie erfaßlich ist. Gewöhnlich nennt man dies singbar und der menschlichen Stimme angemessen, oder spielbar und nicht von technischen Schwierigkeiten belastet. Von selbst aber ergibt sich, daß Alles, was nicht gesungen oder gespielt werden kann, in der Musik eigentlich gar nicht vorhanden ist, noch seyn kann. Doch darf hierbei das Relative nicht stören. Verbote enger Theorieen, wie gegen das Ueberschreiten der Octave, finden theils auf Instrumentalmusik keine Anwendung, theils hat die Singbarkeit eine große Erweiterung erhalten und bleibt stets relativ. Wir könnten mit größerem Rechte die hier geforderte Eigenschaft vielmehr das Hörbare nennen. Das Erfaßliche und daher auch leicht Auszuführende bleibt das Anschauliche und Reine. Wo das Ohr und mithin auch die Stimme nicht die Einheit zu umfassen vermag, oder Beimischungen die Auffassung erschweren, wo ein klarer Periodenbau mangelt, da fehlt jenes sogenannte Singbare. Das Ganze der Melodie muß daher einen durchschaubaren Gliederbau haben und die Theile so geordnet seyn, daß der Geist auf Ruhepuncten im Stande ist, das Ganze zu überschauen und jeden besondern Theil dem Ganzen zu verbinden. Alles Unbestimmte, Trübe erschwert die Auffassung und vermindert die Anschaulichkeit, oder hebt sie ganz auf.

§. 42.

Man hat die Melodie das Wesentliche der Musik genannt. Sie ist es wirklich, weil ohne Anschaulichkeit und ohne reine Formen der Bewegung keine musikalische Darstellung ausreicht, ja überhaupt nicht möglich ist. Darum kann kein Urtheil unbedachter gesprochen werden, als wenn man von einer Composition sagt, sie enthalte auch Melodie, als trete diese gleich einer schmückenden oder zufälligen Beigabe hinzu. Neuere Lehrbücher sprechen dagegen von der Unterordnung der Melodie unter die Harmonie. Daraus entspann sich der Streit, welcher Melodiker von Harmonikern trennt. Diese leugnen der Melodie das Vorrecht ab, und nennen die rein melodiose Musik eine armselige. Vgl. Cäcilia 7 Bd. S. 267. Nach solcher Ansicht soll dann die Darstellung wechselnder Gefühlssituationen einzig nur der Harmonieenfolge zukommen; denn als Hauptfeder in dem Ganzen betrachtet man die Harmonie, und nennt die Melodie wol auch eine zerlegte Harmonie. Vergleicht man die Urtheile, welche über frühere Compositionen von Paesiello, Pleyl, Sterkel und neuerdings über Rossini und Auber gefällt werden, so gesteht man wol die guten, wohlklingenden, ja vortrefflichen Melodieen zu, schlägt aber das Ganze zu sehr geringen Werth an, ohne zu berücksichtigen, daß, was hierbei die Bedeutsamkeit mindert, keineswegs in dem bloßen Vorhandenseyn der Melodie, sondern in deren Art und Behandlung liegt. Die Vertheidiger der Melodie, von denen aber Keiner noch bestimmt ausgesprochen hat, was sie sey, bemerken dagegen, die entscheidende Wirkung der Musik rühre fast immer und ursprünglich von der Melodie her, und nur in besonderen Fällen vermöge die Harmonie wahre und große Wirkung zu erreichen, obgleich ihren Gesetzen auch die Melodie unterworfen bleibe. S. Allg. Mus. Zeitg. 28 Jahrg. S. 135. Eine größere Unsicherheit der Urtheile und Verwirrung der Sprache scheint nirgends gefunden zu werden als hier. Und doch gelangen wir zu

einer festen Basis durch wenige Grundbestimmungen, welche man gemeinhin nur nachlässig übersah.

§. 43.

Die Melodie war und ist in der Musik das Frühere, und es gab vor der ausgewirkten Kunst schon eine Musik ohne Harmonie. Auch besitzen wir zu dieser Stunde noch Melodieen, die uns tief ergreifen, und denen eine begleitende Harmonie nicht beigefügt werden darf, wenn nicht die reine Wirkung getrübt werden soll. Gewisse Lieder bedürfen der Hülfe der Harmonie gar nicht, wie dagegen in neuester Zeit Gesänge von nicht geringer Zahl allein auf die vorherrschenden Harmonieen sich stützen und ohne diese bedeutungslos, wenigstens zu einfach und zu durchsichtig erscheinen würden. Man kann selbst eingestehen, eine nur auf Melodie beschränkte Musik könne in der gereiften Kunst nicht befriedigen, wenn die ganze Seele Antheil nehmen solle. Mit welchem Rechte man behauptet hat, alle Melodie folge den wenn auch oft sehr versteckten Gesetzen der Harmonie, mit demselben Rechte ist angenommen worden, Harmonie könne nur unter den Bedingungen und Gesetzen der Melodie existiren. So aber schwankte man von jeher unter ungelösten Problemen, und der Streit, welchen Nägeli gegen die Cantabilitätstheorie nicht ohne Einseitigkeit führte, kann nur von dem Puncte aus, auf welchem ein klarer Grundbegriff vorausgenommen werde, Entscheidung finden. Gegen die weitverbreitete Meinung, als sey die Instrumentalmusik nur Nachahmerin der menschlichen Stimme und das Cantable die wesentliche Anforderung an alle Musik, richtete Nägeli die paradoxe Behauptung, je weiter sich die Instrumentalmusik in ihren freien Wendungen, Sprüngen, Verkürzungen und Verlängerungen von der Cantabilität entferne, desto mehr bewähre sie Aechtheit und Vollkommenheit. Dies aber bestätigt weder Erfahrung, noch Theorie. In aller Musik, sie sey durch Instrumente oder durch Gesang gege-

ben, muß in der Bewegung eine reine Form der Anschaulichkeit sich ausprägen und auch die Instrumentalmusik kann nicht der bestimmten abgegrenzten und naturgemäß verbundenen Formen entbehren; sie soll nicht eben nachsingbar erscheinen, aber in klarer Zeichnung auch bei der vollsten Gruppirung ein durchschaubares Bild aus der Seele vor den auffassenden Sinn stellen. Durch alle Künsteleien musikalischer Gelehrsamkeit kann ein contrapunctisch richtiger Gedanke nicht Leben gewinnen, wenn ihm die Möglichkeit in reine Formen das Seelenvolle aufzunehmen abgeht. Nach einer vorurtheilsfreieren Ansicht sah man wenigstens Melodie und Harmonie sich durchdringen, indem jene der Darstellung Anschaulichkeit gewährt, und solche auch bei der Fortschreitung der Harmonieen erfordert wird, dagegen die Gesetze der Harmonie zugleich die Regeln enthalten, nach welchen einzelne Tonreihen gebildet werden; allein diese wechselseitige Durchdringung trat dann erst ein, als die Musik Accordenfolgen anwendete, welche immer nur die inwohnende Melodie zusammenhält und anschaulich werden läßt. Die Harmonie ist in der Musik das Ruhende, und wird erst durch das melodische Element in Bewegung gesetzt; der einzelne Accord beschäftigt den Verstand in Combination der Verhältnisse, wird aber, unter Anschaulichkeit der Melodie gestellt, Ausdruck der Gefühle. Hier hat die einseitige Ausbildung der Theorie offenbar der Grundansicht geschadet. Die Gesetze anschaulicher Darstellung, welchen die Musik ohne Harmonieen folgt, waren aufzufinden, wie in der bildenden Kunst die Gesetze der Zeichnung allem Andern vorausgehen. Allein die Theorie hat mit der Harmonie begonnen und das in derselben enthaltene Melodische nicht besonders hervorgehoben, und daher allein auf den Gesetzen der Harmonie fortgebaut, so daß man endlich glaubte, die Melodie stehe unter den Gesetzen der Harmonie. Auch ist dadurch erklärlich, warum die Theoretiker offen bekennen, in Aufstellung der Regeln der Melodie nicht positiv, son-

dern nur negativ verfahren zu können, da sich höchstens nachweisen lasse, welche Fortschreitungen dem Gehör misfallen und zwar nur in Ansehung der einzelnen Stimmenschritte, nicht in Bezug auf die Zeichnung im Ganzen. Hätte man von dem ursprünglichen Wesen der Melodie dasjenige, was in derselben das Schöne, das Gediegene, das Charakteristische, das Ausdrucksvolle bildet, geschieden, würde man auch vermocht haben, sowohl für die Anschaulichkeit als für das Uebrige ein Regulativ aufzustellen. Eine Melodie kann nemlich leer und gehaltlos seyn, und dennoch als ein anschauliches Ganzes gelten; was als das Höhere hinzukommt, gehört dem Gebiet des Schönen an.

§. 44.

Die Melodik hat zur Aufgabe, die reinen Formen musikalischer Darstellung, wie sie den einfachen und combinirten Tonreihen zukommen, aufzustellen, zu ordnen und abzuleiten, mithin in einer Formenlehre der musikalischen Darstellung das Gesetz der Anschaulichkeit nachzuweisen, und die Verwandtschaft und Verbindung der Bilder zu bestimmen. Wir besitzen eine solche Lehre noch nicht, und groß sind die Schwierigkeiten, die ihrer Ausführung darum sich entgegenstellen, weil der Einbildungskraft die Gestaltung der Bilder in einer Freiheit zukommt, welche aller Regel zu widersprechen scheint, doch aber nicht ohne Gesetzlichkeit bestehen kann. Allein wie die Logik die Grundformen und Gesetze des Denkens verzeichnet, so muß eine Wissenschaft dies auch für die Einbildungskraft leisten und diese die Grundlage für die Melodie hergeben. Im Tonischen umfaßt das Gebiet einen großen Raum, indem die Melodie in entferntere Verhältnisse schreitet, als die Harmonie. Die zu bestimmenden Grenzen oder Grundverhältnisse werden sicher auch auf Zahlen, wie in der Harmonik, zurückgeführt werden können, und eine große Menge von Problemen verlangt noch Erklärung, welche, wenn das Ohr in letz-

ter Instanz entschied, die Bestätigung auf mathematischem Wege erhalten wird. So fällt z. B. der Zahl 4 eine wichtige Rolle auch hier zu. Sie ist eine rhythmische Grenze, wie die Tänze aller Nationen in 4, 8, 12, 16 Tacten gegliedert sind.

§. 45.

Harmonie.

Das Vermögen, welches die Melodie schafft, wurde in der Einbildungskraft nachgewiesen, welche das Gefühl zu einem anschaulichen Tonbild gestaltet und so in Tönen darstellt. Aber auch der Verstand tritt hinzu und stimmt in die gemeinsame Bethätigung der geistigen Kräfte zur Hervorbringung der Musik ein und schafft die Harmonie.

Unter den Bedeutungen des Wortes Harmonie lassen wir hier, um nicht, wie viele Andere, dadurch gestört zu werden, sowohl die vom Wohlklang gültige, als auch die Bezeichnung der Einheit eines Tonstücks gänzlich fallen, und verstehen die Ordnung und Zusammenstimmung gleichzeitiger Töne. Es hat mithin die Harmonie gleichartigen Zweck mit der Melodie, den Einklang eines Mannichfaltigen in Tönen aufzustellen, sie erreicht ihn aber auf einem andern Wege, nicht in der Verbindung der Folge, sondern des Zugleichseyns. Harmonie enthält vollständig schon ein Accord; dasjenige aber, was viele mannichfaltige Harmonieen verbindet, in einander überleitet und so ein Ganzes der Musik vermittelt, stammt von anderwärts und beruht in der überhaupt Töne zu einem Bilde gestaltenden Melodie. Daher können wir die Harmoniefolge als eine Verbindung paralleler Melodieen, oder auch als eine Ausbildung der Melodie betrachten, sey es, daß mehrere Stimmen in einem Chor als mehrere von gleichen Gefühlen erfüllten Individuen, aber in ihrem Charakter, auftreten, oder daß verschiedene innere Regungen in mehreren Stimmen laut werden. Auch im letzteren Fall, wo die verschieden-

sten Melodieen neben und selbst gegen einander laufen können, hält die Harmonie sie zusammen und bildet ihre Einheit. Wohl kann die Musik in Melodie allein bestehen und hat lange bestanden, als der natürliche Mensch ein Genüge fand, seine Gefühle in anschaulichen Tonbildern einfach auszusprechen. Doch die Musik wurde Kunst und verband entweder in Instrumenten oder in mehrern Stimmen das Vereinbare unter der gleichen Zeitform, und schuf nach Gesetz und Regel die harmonische Form, die unter den Erfindungen des reflectirenden Verstandes eine nicht niedrige Stelle einnimt. Nur Rousseau konnte in seiner paradoxen Einseitigkeit sie eine barbarische gothische Erfindung nennen, und ihren Ursprung in dem Mangel des Sinnes für natürliche Musik nachweisen. Wir wissen dagegen geschichtlich, daß sie ein Product der naturgemäß fortschreitenden Kunstbildung ausmacht und mit dem menschlichen Geiste selbst erwachsen ist. Zur Vergleichung kann die Malerei dienen, welche lange Zeit hindurch auf blos successive Darstellung und die Linienperspective beschränkt blieb, bis die Gruppirung eine vollere Anordnung eintreten ließ und die ausdrucksvolle Zeichnung mit dem zum Helldunkel vervollkommten Colorit wirken konnte. Durch das eben Bemerkte erledigt sich die Frage, ob die Harmonie als eine zusammengezogene Melodie oder die Melodie als eine zersetzte und auseinander gefallene Harmonie zu betrachten ist. Wäre das Letztere wahr, so müßte Alles, was nach einander wohl lautet, auch gleichzeitig verbunden wohl lauten, was doch nur umgekehrt statt findet, indem nicht alle melodischen Intervalle zur wohlgefälligen Einheit der Accorde sich eignen. Mag immerhin unsere heutige Musik auf harmonischer Grundlage fortbauen und Harmonieen melodisch verarbeiten, so daß die freibewegten Melodieen auf gewisse harmonische Verhältnisse und Formen zurückgeführt werden können, so erkennen wir darin ein Ergebniß der ausgebildeten Kunst, in welcher wir die Verhältnisse, die unter einfachen Tö-

nen obwalten, nach festgestellten gemeinsamen Grundformen beurtheilen.

§. 46.

Man hat vielfach darüber verhandelt, ob die Harmonie in der Natur begründet oder ein Werk des menschlichen frei wählenden Verstandes und erst spät mit der Kunst erschienen sey. Namentlich hat Knecht, nach Rameau's Vorgang, in einer Abhandlung der musikal. Zeitung 1 Jahrg. S. 129 nachzuweisen versucht, daß jeder Ton in sich selbst die verwandten Töne trage und diejenigen mitklingen, welche in nächster Beziehung stehen, so daß in *c* zugleich die Quinte *g* und das höhere *e* als Terz vernommen werde, oder daß ein Stück Tannenholz das große *G* mit den kleinen *d* und *h* angegeben habe, wie auf der Violine bei zwei Tönen noch ein dritter, der sogenannte Zeugeton eintrete. Mit diesen Thatsachen und weil es überhaupt Naturkörper gibt, welche Accorde mit sich führen, aus denen Andere entspringen, will man erweisen, die Harmonie sey in der Natur begründet. Nun aber sind jene Thatsachen so unsicher, daß Chladni, weil er sah, daß die Verschiedenheit der Körper verschiedene Schwingungsknoten mit sich bringe und daher nicht gleichartige Beitöne absetze, die Allgemeingültigkeit eines Princips geradehin läugnete, und der gesammte Erweis ermittelt nur, daß die Aufstellung der musikalischen Harmonie durch natürliche Töne möglich sey. Wenn gewisse Naturkörper, wie Glas und Metallscheiben, auch mehrfache Schwingungen zugleich enthalten und mithin mehrere Töne zu gleicher Zeit angeben, so lehrt dadurch die äußere Natur noch nicht menschliche Musik, welche keinem Naturwesen abgelauscht wurde; denn unstatthaft ist's, von einem Concert der Vögel in anderem als poetischem Sinne zu sprechen. Soll ein buntes Gemisch der höhern und tiefern Stimmen eine Art wilder Harmonie geben, so pfeifen die Winde auch in Harmonieen durch zerbrochene

Fensterscheiben. Die Natur hat nur melodische Ausbildung. In dem natürlichen Tone aber mag immerhin eine Einheit von zusammenstimmenden Theilen wirken, und diese Art von Harmonie das ursprüngliche seyn; wir können dies nur als Elemente des Tons betrachten. Was der Naturton im Kleinen und verschlossen in sich trägt, entfaltet der Menschengeist zur Blüthe, und verleiht damit der Musik den deutlich ausgeprägten Charakter einer Zusammenwirkung der geistigen Kräfte. Die Harmonie tritt nemlich in die Musik mit dem erhöheten Antheil des beziehenden, ordnenden, ausgleichenden Verstandes, und kann daher auch nur in den weiter vorgerückten Perioden musikalischer Kunstbildung gefunden werden. Dieser Behauptung widerspricht auch die Erfahrung nicht, nach welcher Reisende von den Gesängen der Wilden erzählen, daß auch sie schon eine zweite begleitende Stimme eintreten lassen. Dies sind kenntliche Spuren des erwachenden Geistes. Finden wir doch selbst noch selten in den Gesängen unserer niedern Volksklasse die Begleitung in eine tiefere Baß- oder Tenorstimme gelegt, was bei vorgeschrittener Bildung fast für ein Natürliches gilt.

§. 47.

Kannten namentlich die alten Griechen die Harmonie? Diese Frage, oft zur Untersuchung gezogen, ist zu einer Streitfrage geworden, welche aber darum einer bestimmten Beantwortung entbehren mußte, weil man den historischen Weg verließ. Die Schlüsse aus Möglichkeiten können hier nichts erweisen, und selbst die Voraussetzung, da rohere Völker ihre Gesänge in einfachen harmonischen Verhältnissen begleiten, so müsse dies viel mehr bei den hochgebildeten Griechen statt gefunden haben, ermangelt des festen Grundes und ist trüglich. Selbst das Wort hat Viele getäuscht, indem die Alten mit dem Namen Harmonie ein Anderes bezeichneten als wir. Es mochte lange Zeit vergangen seyn, in

welcher die Griechen nur einstimmige Musik in Anwendung brachten, so daß viele Sänger dieselbe Melodie im gleichen Tone oder in der Octave vortrugen; das erste, unser Unisono, nannten sie Symphonie, die Vereinigung verschiedener Octaven Antiphonieen; allein als das Verhältniß der Octave, Quinte und Quarte festgestellt, und mithin ein obgleich noch mangelhaftes Tonsystem gefunden war, war auch damit Harmonie gegeben; denn auf ihr beruhte jenes System. Dies nannten die Griechen gleichfalls Symphonie, welche einen mehrstimmigen Gesang außer der Octavenverbindung ausmachte. In den nach dem Tetrachord gestimmten Saiten lagen die consonirenden Intervallen vor, und man hatte sie nur anzuschlagen. Auch kann ja nicht geläugnet werden, daß die Alten schon eine Art von figurirtem Gesang besaßen; dieser aber konnte immer nur auf einer Grundlage der Harmonie gewonnen werden, wenn diese auch noch nicht theoretisch aufgestellt oder ausgearbeitet war. Nach diesem Allem pflichten wir mit Recht der Behauptung bei, die Anwendung des Harmonischen sey bei den Griechen vorhanden, aber höchst einfach und mangelhaft, und die Harmonik als ein System noch nicht aufgestellt gewesen; wir enthalten uns aber billig den Grund hiervon mit gewissen Philosophen in einer Mangelhaftigkeit des noch nicht entfalteten Gemüthslebens nachzuweisen; denn warlich die Alten fühlten rein und tief und in idealer Begeisterung, allein anders doch als die christliche Menschheit. Hier genügt uns zu bemerken, wie auch auf den übrigen Gebieten die Kunstformen aus einfachen und dürftigen Anfängen zu einem weiten Umfang und Reichthum hervorgegangen sind. Langsam aber schritt die Ausbildung der musikalischen Kunst fort, nicht vergleichbar den sich schnell entwickelnden objectiven Künsten. Dies bestätigen selbst die unvollkommenen Instrumente der alten Zeit, welche als geschlagene oder gerissene nur der rhythmischen Begleitung des Gesangs dienten. War nun vor der Feststellung einer bestimmten Tonfolge und der In-

tervallen eine vollständige Harmonie nicht möglich, so mußte die Erfindung der clavierartigen Instrumente oder der Orgel, welche selbst aus dem Verlangen nach dem Besitz der Harmonie hervorging, zum Hebel der in der Anlage geborgenen Harmonik werden. Die Orgel von zwei Octaven, wie sie das sechste Jahrhundert besaß, konnte den ersten erweiterten Ueberblick gewähren, und was da sich noch sehr unvollständig herausstellte, wurde mit der später eintretenden Temperirung zu einem System, von welchem die Alten in Ermangelung der Terzen und Sexten, die man für Dissonanzen erachtete, keine Ahndung haben konnten. Mit dem temperirten Tonsystem liegt auch die fertige Harmonik vor.

Als im zehnten Jahrhundert (denn jede frühere Annahme ermangelt des sichern Beweises) der mehrstimmige Gesang durch den englischen Bischof Dunstan, oder wol auch erst später, an die Stelle des ohne bestimmtes Zeitmaaß vorgetragenen Unisono eingeführt wurde, entwickelten sich ungekannte Harmonieen, und auch ohne Hülfe der Instrumente gelangte der singende Chor, der den Gesang in mehreren Stimmen begleitete, indem die Quarte und Quinte beigefügt wurde, auf einem anderen Wege von dem Anfang ausgehend, zu einer Art von Harmonie, welche auf die Feststellung der Accorde und deren Folge hinleitete. Diese Accorde besaß man, als im zwölften Jahrhundert die Terzen und Sexten zur Grundlage des Wohlgefälligen gewählt wurden, und die Secunden und Septimen, wie die übermäßige Quarte, wenigstens im Durchgang Anwendung fanden. Der von Franco aus Cöln ausgebildete Mensural- oder Figuralgesang konnte ohne Harmonieen nicht bestehen, und wie auch die Art und Weise, die begleitenden Stimmen zu verbinden, beschaffen gewesen seyn mag, so lag in Elementen vor, was mit dem Eintritt einer Theorie erst entschieden wurde. Es reicht mithin das Alter der harmonischen Musik nicht über das dreizehnte Jahrhundert hinauf, und auch da waren die Leistungen höchst unvoll-

kommen. Noch im 14. Jahrhundert verfaßte man Musikwerke nach den Regeln einer Theorie des Contrapuncts, welche in der Aufführung keineswegs gefallen konnten, und wie in jeder Kunst der Auctoritätsglaube während der ersten Perioden hemmte und verschränkte, so zögerte auch die freiere Entwicklung der theoretisirten Musik, bis die Niederländer und aus dieser Schule Zarlino (1565) die Grundlage durch die Aufstellung des wahren Verhältnisses der großen und kleinen Terz vollendete, Palästrina die gewonnene Theorie durch praktischen Erweis bestätigte. Und doch wie unsicher trat damals noch der Septimenaccord ein, dessen Regeln erst im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts ins Klare gebracht worden sind?

§. 48.

Wir haben durch diese geschichtlichen Andeutungen nur die Wahrheit des aufgestellten Hauptsatzes begründen wollen, nach welchem die Harmonie ein Product des vergleichenden und ordnenden Verstandes ist, welcher für die Darstellung der Gefühle bestimmte Grundformen wählt und nach mancherlei Versuchen des Nachdenkens feststellt. Mit dem Gefühle und der Einbildungskraft verbindet sich im Fortschritt allgemeiner Bildung auf dieser Stelle eine geregelte Thätigkeit des Verstandes, so daß der ganze Seelenmensch sowohl beim Hören als auch beim Schaffen der Musik in Wirksamkeit gesetzt wird. Diese Thätigkeit des Verstandes behandelt nicht Gegenstände in Begriffen, sondern vergleicht, combinirt, ordnet Verhältnisse; es zählt und rechnet der Verstand bei der Musik schon nach Leibnitz Ausspruch. Dieses legen Viele dem Gefühl bei, welches doch nicht zählen kann, sondern nur Einheiten umfaßt. Andere beschränken die Behauptung dadurch, daß sie diese Verstandesthätigkeit ohne Bewußtseyn oder nur im Dunkel eines ungewissen Gemüthszustandes geschehen lassen. Allerdings kann das hier obwaltende Bewußtseyn schwach oder

dunkel heißen, allein nur darum, weil der Verstand dem Gefühl untergeordnet oder von ihm überflügelt wird, und dieses das volle Bewußtseyn in Anspruch nimt. Das Regelmäßige, Einstimmende fassen wir, ohne in demselben Augenblicke der Gründe und der Procedur uns bewußt zu werden. So aber werden wir den Leibnitzischen (Epist. ad Divers. Tom. 1. ep. 154) Satz: die Musik ist eine gefühlte Arithmetik, richtig auf die mit dem Gefühl gleichzeitige Thätigkeit des Verstandes beziehen, und diese bei harmonischer Musik anerkennen; wir werden die Worte Maria Webers verstehen: „das rein Vierstimmige ist das Denkende in der Tonkunst." Auch Reichardt behauptete gegen Emanuel Bach, daß die eigentliche Kunst der Musik in dem Bewußtwerden des inneren geheimen Calculs der Seele bestehe; doch Bach wollte auf diesen Gedanken nicht eingehen, vielleicht eben darum, weil er seinen Grundsatz: „die Musik müsse das Herz rühren" gefährdet glaubte. Und dennoch findet eine nicht geringe Reihe von Thatsachen in der aufgestellten Behauptung ihre Erklärung. Wir wollen aus ihr nur folgende ausheben. 1) Warum die älteste Musik, wie die Sagen von Orpheus, Amphion, Arion schildern, so unglaublich stark gewirkt hat, ohngeachtet wir nur eine melodische Musik voraussetzen können, hatte seinen Grund darin, weil der Antheil des Verstandes noch sehr gering oder keiner war, und daher dem Gefühl und der Einbildungskraft keine Beschränkung von daher entgegentrat. Mit mächtiger Gewalt riß die Musik das Gemüth hin. Erst Pythagoras hob die Thätigkeit des Verstandes als wesentlich hervor. 2) Sollte es nicht Wunder nehmen, daß die harmonische Ausbildung der Musik gerade in die Zeiten fällt, in welchen die Entwicklung der Gefühlsthätigkeit im Menschen vorherrschte und die subjective Welt des Glaubens und der Liebe in volles Licht trat, nemlich in die christlichen? Allein eben da ward auch der Verstand herangezogen, um dem einen Zweck zu dienen. Die Ideen der Religion, der

Andacht und Liebe, aufgenommen in Gefühle oder in sie umgewandelt, sollten Aussprache finden, und es wurde die Totalität der Seelenkräfte in Anspruch genommen; nicht ein einzelnes Gemüth, sondern der Verein von Vielen, den Repräsentanten der Menschheit, pries Gottes Allmacht und Liebe. Da konnte der Verstand nicht ausgeschlossen bleiben. Durch ihn wurde die Musik selbstständig, und erhielt die Harmonie, ohne daß damit die Rechte des Gefühls beschränkt werden sollten. 3) Da, wo das Gefühl vorherrscht und die Einbildungskraft freien Schwung behauptet, waltet auch Melodie vor, selbst in den Compositionen, welche gelehrt genannt werden können. Italienische Musik unterscheidet sich von deutscher darin, daß in dieser die verständige Harmonie überwiegt, und wir sind unter einer solchen aufgewachsen und an sie so gewöhnt, daß uns italienische in ihrer einseitig vorherrschenden Melodie bei aller schmeichelnden Süßigkeit leer bedünkt. Wenn daher jener Italiener die Magerkeit italienischer Partituren mit der Aeußerung rechtfertigte, die Musik sey nicht für die Augen, sondern für die Ohren, so sollte dies heißen: nicht für den Verstand. 4) Gefühlsmenschen haben wenig Sinn für Harmonie, wie wir dies an Frauen wahrnehmen, die selten vollstimmige Symphonieen gern oder mit Befriedigung hören und von dem strengen Stil kirchlicher Musik als von dürren Steppen sich wegwenden. Dagegen hört man nicht selten die Unfähigkeit, Werke ausgearbeiteter Harmonie zu fassen, damit entschuldigen, daß man sich als Nichtkenner bezeichnet. Wer ohne sich zu verstehen also spricht, sollte vielmehr sagen, sein Verstand eigne sich nicht dazu. 5) Wo der Verstand zu sehr oder allein bei Musik beschäftigt wird, tritt Kälte ein; man nennt es trockene, kraftlose Musik, wie Compositionen von Homilius. So war die neuere Musik eine Periode hindurch nur Product des mathematisch combinirenden Verstandes. Der doppelte Contrapunct vermag allerdings einer spru-

delnden Phantasie und einem enthusiastisch begeisterten Gemüth Nüchternheit zu verleihen und es abzukühlen; dagegen führt auch die aus Nachdenken stammende Fuge einen besonderen Reiz mit sich. Der Hörer verfolgt bei ihr die gleichzeitig fortlaufenden, bald sich trennenden, bald wieder begegnenden Stimmen, vergleicht, verbindet zur Einheit, was ohne Bindung und contrastirend scheint, und erfreut sich vielfacher Bethätigung der denkenden Seele. 6) Die Harmonie wird durch Studium gewonnen, und nach diesem sind Werke geschaffen worden, in welchen kein Funken genialer Begeisterung lebte, während die wahren Meister der Kunst in ihrem Aufflug sich von dem niedern Boden der Regel trennen. Schicht sagte von einem Quartett von Beethoven kopfschüttelnd, Alles sey gut, nur keine Logik darin. Und er hatte zu gleicher Zeit Recht und Unrecht. Wir besitzen von der Harmonie eine ausreichende Theorie, während die Melodik weder selbstständig ausgearbeitet worden ist, noch auch über eine Anzahl negativer Warnungen gewisser Uebelstände weiter hinausschritt. Die älteren Lehrbücher von Baron und Richelmann, welche die Melodie einer Theorie zu unterwerfen suchten, beruhen auf der Grundlage der Harmonik, und Letzterer wollte nur erweisen, „daß die Stellen vorzüglich gefallen, wo nicht nur die Melodie, sondern auch die Harmonie zugleich die Absicht des Componisten ausdrückt, sie unterstützt und empfinden läßt.“ 7) Aus dem einfachen melodischen Faden hat die Kunst ein complicirtes Gewebe aufgestellt, welches leicht zu einem Gewirre wird. Da kann der Wunsch nicht fehlen, wieder aus den künstlichen Combinationen zu der Einfachheit der Natur zurückzukehren, und deshalb wird bei der fortschreitenden Ausbildung der Künstlichkeit der Kampf zwischen Naturalisten und Rationalisten nicht ausbleiben, und dem Herzen die Hoffnung zu gönnen seyn, die höchsten Zwecke einer Gefühlserhebung und Befriedigung einst erreicht zu sehen.

§. 49.

Indem wir nun anerkennen, die Harmonie als solche mache ein Product des Verstandes aus, und rege in dem Hörenden die Thätigkeit des Verstandes an, so wurde in dem Dargelegten schon angedeutet, daß damit keineswegs behauptet werde, sie diene allein dem Verstande, und nicht auch der ursprünglich erforderten Aussprache des Gefühls. Wer nur mit dem Verstande sie behandelt, wie dies in Lehrbüchern geschieht, dem freilich bleibt dabei das Gemüth unberührt, und wer die Composition als eine arithmetische Aufgabe behandelt, hat auch nur mit musikalischen Zahlen zu thun. Ist aber eine verbundene Folge von Harmonieen wahrhaft Musik, so liegt ihr die Ausprägung der Gefühlsbewegung melodisch zum Grunde. Keine Combination der Harmonieen ist nemlich ohne Melodie oder ohne Fortschritt durch anschauliche Formen musikalisch gültig. So selbst im Choral. Vogler läugnete zwar, daß Melodie in den Mittelstimmen zu erreichen stehe, aber mit Unrecht. Auch hier durchdringen sich Melodie und Harmonie, deren verschmolzenes Wesen wol durch Abstraction getrennt werden kann, aber im Leben immer nur als vereintes Ganzes erscheint, so lange nicht Willkühr zerstörend eingreift. Auch die Harmonie kann daher, melodisch verbunden, Gefühle aussprechen, auch sie kann zur schönen Darstellung werden und das Ideale in sich aufnehmen. Dasjenige, was dem Vermögen der Verhältnisse zufällt, darf nicht hindern, melodisch wirksam zu seyn. Wäre die Harmonie eine Verbindung heterogener Theile, so mangelte die Möglichkeit der Darstellung eines Einzel-Gefühls; allein sie ist Verbindung des Verwandten und dadurch befähigt die Einheit des Gemüths zu bezeichnen. Nur eine größere Summe von Mitteln wird aufgeboten, um den vollen Seelenzustand anschaulich zu machen. Hierbei aber muß uns eine strenge Bestimmtheit der Begriffe vor falschen Erklärungen schützen. So wurde in der Cäcilia 12 Bd. S. 245 die Behauptung aufgestellt:

die Musik stelle nicht blos den inneren Vorgang durch Melodie dar, sondern auch durch die Harmonie einen Zustand, in welchem mehrere Gefühle, als Nebengefühle, sich entwickeln, welche mit dem herrschenden Gefühl in irgend einem Verhältniß stehen. Psychologisch und musikalisch unrichtig wäre bei der Unterscheidung von Vorgang und Zustand die Annahme, daß neben einem Gefühle, welches z. B. ein Lied ausspricht, in demselben Zeitmoment die begleitende Harmonie eine Anzahl anderer zugleich in der Seele lebender Gefühle kund thue; denn diese allmälich sich anreihenden inneren Zustände sind ja immer nur in Wechsel und Folge vorhanden, und in der Harmonie bedeutet nicht jeder einzelne Ton ein besonderes Gefühl. Gewöhnlich aber verwechselt man hierbei die mehrstimmige und begleitende Musik, welche unter dem Gesetz der Harmonie steht, mit der Harmonie selbst. In jener von verschiedenen Instrumenten oder Stimmen ausgeführten Musik kann allerdings eine Mannichfaltigkeit von Gefühlen combinirt oder ein und derselbe Gemüthszustand auf individuelle Weise in mehreren Stimmen ausgesprochen werden; es herrscht aber darin das melodische Gesetz, während die Verbindung, als Sache des Verhältnisses, der Beurtheilung des Verstandes anheim fällt. Die Einheit, welche eine größere Zahl mannichfaltiger Töne in sich vereint, kann mächtiger wirken und bei dem größern Umfang wächst auch die Lust des Genusses. So berührt sich die Harmonie sowohl da, wo sie als Begleitung einer Melodie folgt, als auch da, wo sie selbstständig auftritt und das Melodische in sich trägt. Jenes geschieht, wenn eine Hauptstimme vorliegt, welcher Andere zu näherer Bestimmung und Bekräftigung dienen. Es gewinnt nemlich die Melodie durch harmonische Begleitung und Ausbildung 1) an Bestimmtheit. In jeder Tonart gibt es Tonfolgen, welche auch in andern gefunden werden. Dadurch werden sie zweideutig. Tritt aber hinzu, was diese Zweideutigkeit aufhebt und wodurch eine Folge entschie-

den der Tonart zugesprochen werden kann, so erhalten wir das Bestimmte, welches für eine rein anschauliche Darstellung erfordert wird. Zwar kann die Melodie wol selbst dazu ausreichen, indem im weiteren Fortschritt das Fragliche sich entscheidet; allein das Bild verfließt dabei leicht, und wird niemals ganz der Unbestimmtheit entgehen. Ein Satz kann zu *c* dur und *g* dur gehören, aber auch zu *a* moll und *e* moll gerechnet werden, was wegen des verschiedenen Ausdrucks nicht gleichgültig seyn kann. Da tritt die Harmonie hinzu und ertheilt dem Bilde, indem sie das Gebiet abgrenzt, Bestimmtheit; dann ist auch die Möglichkeit eines besonderen Ausdrucks gegeben. So kann man einer und derselben Melodie verschiedene Harmonieen unterlegen, und ihr verschiedene Bedeutung ertheilen; ein so verändertes Lied scheint oft ein durchaus andres zu seyn, wenn auch die Melodie dieselbe blieb. Sonach gewinnen wir durch Harmonie Richtigkeit der Zeichnung und strengere Begrenzung des Tonbildes. Und dies läßt sich sogar in Bezug auf die Gefühle selbst aussprechen, da auch in ihrer Erscheinung nicht selten Zweideutigkeit herrscht, und man wol zwei verschiedene Gefühle einer Melodie unterlegen kann. Die Harmonie bringt dann gewissermaßen den Gedanken hinzu, und hebt auch dadurch das Zweifelhafte auf. 2) Doch auch Fülle gewährt die Harmonie, und zwar sowohl quantitativ in der Summe der zusammentretenden Töne, als auch qualitativ im Ausdruck. Die Verwendung einer größeren Masse von Mitteln zu demselben Zweck muß einen entscheidenden Erfolg mit sich führen. Immerhin mag das Gefühl dasselbe bleiben, welches in der Melodie sich ausspricht oder angeregt wird, wenn die begleitende Harmonie hinzutritt, allein wird seine Bezeichnung durch eine in Einheit verbundene Masse verwandter Töne hervorgehoben, so wird die Kraft auch erhöht, die Zeichnung des Tonbildes ruht auf einem Grunde und erhält Farbe und damit Licht und Schatten. Dies lehrt jeder von Harmonie begleitete Gesang,

welcher dadurch, daß er tonreicher wird, auch ausdrucksvoller erscheint. Zu viel würde man freilich behaupten, wollte man einem einstimmigen Gesang oder dem Spiel eines einfachen Instruments, welches nicht Accorde bildet, eine zureichende Wirkung abläugnen; wohl aber wird diese Wirkung nicht die eines Kunstwerks erreichen, in welchem mehrfache Mittel eingreifen. Noch weit wirksamer aber tritt die Harmonie hervor in ihrer Selbstständigkeit. Die Summe der zur Einheit wohl gefügten verwandten und doch verschiedenen Stimmen beschäftigt auf der einen Seite den combinirenden Verstand und erfreut auf der anderen das Herz sowohl durch den Einklang, als auch durch die unter mannichfaltiger Modificirung fortschreitende Bewegung; der Eindruck kann mächtig und groß werden, wo viele Stimmen zu einem Grundgefühl sich vereinigen; es wird ideale Bedeutung erreicht, wenn harmonische Accorde nicht der nahen Wirklichkeit, sondern einer höhern Welt entnommen scheinen. Dies Alles kommt der vielstimmigen Musik, welche nur durch Harmonie besteht, eigenthümlich zu. Vergleichen wir einen Beethovenschen Symphoniesatz, welcher nicht ein Einzelgefühl, sondern ein großes Tongemälde aufstellt, mit einem Gemälde wie Raphaels Schule von Athen oder dem Parnaß, so reihen sich uns Gestalten und Bewegungen in Gruppen aneinander, um einen Grundgedanken darzustellen, es wirkt alles Einzelne für einen Totaleindruck und behauptet doch auch seine individuelle Stelle. Entfernter und näher liegende Töne, welche oftmals mit einander zu streiten und sich zu fliehen scheinen, stimmen dennoch zu einer Einheit, deren Effect dem Gemüth zufällt, deren Verhältniß aber nur durch Perception des Verstandes erfaßt wird.

Halten wir die Grundbegriffe fest und lassen wir uns nicht durch den gemeinen Sprachgebrauch irre führen, so erledigt sich die seit Rameau oft wiederholte Frage, ob die Melodie oder Harmonie vorzüglicher oder wesentlicher sey, von selbst. Die Folge der Harmonieen

wird zur schönen Musik nur als melodische Folge, und bei aller Vervollkommnung, welche die Musik in Erweiterung ihres Gebietes, in Vermehrung der Bethätigung des Geistes und in der erhöhten Selbstständigkeit durch die harmonische Ausbildung gewann, bleibt die ursprüngliche Grundlage immer auch die Anschaulichkeit und klare Ausprägung der Tonbilder. Das Vorrecht der neuen Musik ist ein erst errungenes und stützt sich auf die alte unverrückte Basis. Wir verbinden mehrere Melodieen, oder verweben sie in einander, lösen sie, um sie wieder zu verbinden, und gewinnen so umfangreiche mannichfach gruppirte Tonbilder in melodischer Bewegung zur Aussprache des inneren bewegten Gemüthslebens.

Harmonie und Melodie, die so sich einigen, stehen jedoch nicht selten auch in einem disparaten Verhältnisse. So kann in einem Werke oder Satze die Melodie durch reine Anschaulichkeit vortrefflich heißen und Schönheit in sich aufnehmen, und die Harmonieenfolgen entbehren der Richtigkeit oder sind gewöhnlich und bedeutungslos. Man denke an Beispiele aus neuern französischen Opern. In den Werken älterer Zeit gewähren dagegen die Harmonieen Interesse, obschon die Melodieen, welche zum Grunde liegen, weder genug Anschaulichkeit, noch inneren Gehalt besitzen. Den Grund hiervon erkennen wir darin, daß dort die Kraft nicht zureicht, weitere Ausbildung und eine volle Gruppirung zu liefern, hier die Klarheit der Darstellung gebricht und der Verstand vorherrschend oder allein wirksam ist. Diese Art Musik nennen wir gelehrt, und sie mag durch längeres Studium verstanden, wie geschaffen werden; doch kann sie auch der Aufnahme der Schönheit unfähig gewesen seyn und in mathematisch bestimmbaren Verhältnissen beruhen. Fasch schrieb eine sechszehnstimmige Messe, in welcher jeder der vierstimmigen Chöre seinen Weg geht, und doch bilden sie sowohl in sich, als insgesammt eine große Einheit, ausgearbeitet bis ins Kleinste. Solch Meisterwerk bedarf großer Fertigkeit musikalischer Auffassung

in dem Hörer, und auf ein allgemeines Verständniß kann die Voraussetzung kaum gerichtet werden.

§. 50.

Das Gebiet der Harmonie zu ermessen und sowohl alle möglichen Verbindungen zu umfassen, als auch unter das Gesetz ihrer Verwandtschaft systematisch sie zu ordnen, hat man seit Rameau vielfach sich bemüht. Zwar muß die Verbindung der Töne als unzählig betrachtet werden, dennoch können die Verwandtschaften geordnet, die Verhältnisse festgestellt werden. Dies ergab, wenn eine Verbindung bestimmter Töne ein Accord heißt, eine Accordenlehre, welche auch wir von ihrer ästhetischen Seite zu beachten haben. Das Gebiet selbst aber muß uns bekannt seyn. Rameau ging von der Annahme der mitklingenden Töne aus und ordnete nach der Grundlage von Terz und Quinte die Summe der Accorde zu einem System. Ihm folgend theilte Marburg die consonirenden und dissonirenden Grundaccorde in zwei Arten ersten und zweiten Ranges. Zu dem ersten erhob er den consonirenden und dissonirenden Dreiklang und den Septimenaccord; zu dem zweiten Range die uneigentlichen Grundaccorde der None, der Undecime und der Terzdecime, wobei aber eine Menge von Umkehrungen als gänzlich unbrauchbar verworfen wurden. Vogler, die Lehren Keplers mit Marburgs Theorie verbindend, legte die Eintheilung des Monochords zum Grunde, und gewann so die Verhältnisse 1. 3. 5. und durch Umkehrung acht Consonanzen. Chladni dagegen ordnete auf dem von Leibnitz und Descartes eröffneten Wege nach Zahlen der Schwingungen, und erhielt als consonirende drei Grundaccorde (den Dreiklang in Dur und Moll und den Hauptseptimenaccord mit kleiner Septime *c e g b*), als dissonirend den großen Septimenaccord, welcher den harten Dreiklang mit der Dissonanz der großen Septime, das ist, mit dem weichen seiner Terz verbindet. Gottfried Weber basirte alle Accorde auf Dreiklänge und

Septimenaccorde, welche, der Umkehrung fähig, neue Formen entwickeln, und nimt so sieben Arten an, auf welche alle in der Musik vorkommenden Tonverbindungen zurückzuführen. Häser endlich gewinnt eine noch einfachere Ordnung, indem er alle Accorde auf Terzverbindung zurückbringt und vier Gattungen, Dreiklänge, Septimen-, Nonen-, Undecimen-Accorde annimt. Die verschiedenen Grundharmonieen oder Accorde fallen den Tonarten in Dur und Moll zu, oder werden durch die Größe der Terz bestimmt, und umgekehrt sind einer Tonart alle diejenigen Accorde eigen, welche sich aus den Tönen ihrer Leiter verbinden lassen, wornach eine Mehrdeutigkeit entsteht, indem dieselben Accorde zu verschiedenen Tonarten gerechnet werden können. Die Mannichfaltigkeit wächst in der Fortschreitung zu einer ungemein großen an, so daß Weber die Gesammtzahl der Harmonieenfolgen auf 6888 bestimmte, Maaß aber sogar 9312 einfache Harmonieenfolgen nachwies. Wie aber auch jene Eintheilung und Begründung geschahe, und die Verwandtschaft des Einzelnen in weiterem oder näherem Grade festgestellt werde, indem zwei gemeinsame Töne eine nähere Verwandtschaft als ein Ton begründen, uns kann hier nur der ästhetische Gehalt beschäftigen, indem wir nachweisen, wie in einer auf begreiflichem Verhältniß beruhenden Verbindung der Töne die Möglichkeit liegt, Gefühle auszusprechen und durch schöne Darstellung geistig zu befriedigen. Wir haben es daher weniger mit der Bildung des einzelnen Accords als mit Accordenfolgen zu thun; denn ein Accord ist wol musikalisch, aber als einzelner genommen noch keine Musik, wenn er nicht etwa innerhalb von Pausen und mithin immer in Beziehung auf eine Folge angewendet wird. Das Musikalische in dem einzelnen bildet die Einheit, welche Consonanz genannt wird, und an sich schon gefallen kann.

§. 51.

Was aber, fragen wir zuerst, ist die Consonanz?

Dieser Begriff war von jeher den Theoretikern ein schwieriges Problem. Man theilte die Harmonieen in consonirende und dissonirende und verstand unter jenen die harte und weiche und verminderte Dreiklangsharmonie, unter diesen die Septimenharmonieen und jede Andere, in welcher eine harmoniefremde Note enthalten ist; doch wurde auch der Hauptseptimenaccord mit kleiner Septime zu den consonirenden Accorden gezogen. Diese Dissonanz erklärte man für das, was in der Musik übel oder wenigstens minder wohl klingt, jene Consonanz als das, was wohlgefällig klingt; wobei nicht klar wird, warum ohne solch Uebelklingendes oder ohne Dissonanzen eine Musik gar nicht besteht, auch die schöne Kunst keineswegs auf deren Entfernung hinarbeitet. Man war genöthigt eine Zwischenart anzunehmen, und Fries nannte den Hauptseptimenaccord *(c e g b)* den charakteristischen; in dem Dominantenaccord mußte man die Verbindung der Consonanzen mit der dissonirenden Secunde und Septime *g h d f* anerkennen. Daher konnte Weber auf die entgegengesetzte Behauptung übertreten, geradehin alle Dissonanzen zu läugnen und die alte Lehre zu verspotten; doch gerieth er dabei auch wieder in neue Wortstreitigkeiten. Die Dissonanz nemlich existirt zwar nach dem in der menschlichen Organisation begründeten Bedingniß, allein nicht in der Musik, d. i. in der fortschreitenden Tonbewegung, sondern nur in dem einzelnen Tone und in dem einzelnen Accord, welcher nicht wohlgefällig verbunden ist.

Consonanz und Dissonanz wirken beide harmonisch und sind daher beide brauchbar und mithin in ihrer Art wohlgefällig. Alle Harmonie aber ist oder strebt nach vollkommener Einheit, und im Accorde vereinen sich mehrere Töne zum Einklang eines Tons, der in seinen Theilen unterschieden werden kann, aber doch einen Gesammtton bildet. Das Consonirende ist bestimmtes Gewordenseyn der Einstimmung und abgeschlossene Einheit, aus welcher sich neue Einheiten entwickeln können. In ihm umfaßt der Verstand die Einheit mit

Sicherheit. Das Dissonirende ist werdende Einstimmung, noch unvollendete Einheit, wo die disparaten Verhältnisse zu ordnen dem Verstande nicht leicht wird. Daher kann es an sich nicht befriedigen, und strebt der Erfüllung und Gleichung zu. Es wird Uebergang in die Consonanz erfordert und daher die sogenannte Auflösung nothwendig; was an sich misfällig, hört in dieser Ausbildung und Entwicklung auf es zu seyn. So findet eine Dissonanz als ein Uebelklingendes auch nur in abgelösten Theilen oder einzelnen Accorden statt, nicht in der fortschreitenden Musik, in welcher das Widerstrebende und das Unbefriedigtseyn stets in Gleichung gebracht wird, und das Princip des Einklangs in der Differenz und deren Tilgung anschaulich hervortrift. Was die Theoretiker dennoch in der fortschreitenden Musik als Dissonanz aufführen, ist entweder als Consonanz gültig, oder in der Composition absichtlich zum charakteristischen Ausdruck verwendet. Wir sahen aber, wie die Accorde der Musik auch Accorde unserer Seele sind, und ihre Kennzeichen in der Befriedigung und bestimmten, wenn auch noch so heftigen Bewegung, oder im unbefriedigten Streben und in ungleicher Bewegung sich herausstellen. Nun besteht unser inneres bewegtes Leben und mithin das Gefühl innerhalb eines ununterbrochenen Wechsels von Gegensätzen der Freiheit und Beschränkung, der Erhebung und Hemmung, der Befriedigung und Nichtbefriedigung des Genusses und des Widerstrebens; darum kann die harmonische Musik auch nur aus Zusammenstellung der diesem entsprechenden Accorde bestehen und muß in dieser Hinsicht consonirende und dissonirende Elemente in sich vereinigen, ohne aufzuhören selbst wohlklingend zu seyn oder ohne an sich disharmonisch zu werden. Es beseitigt sich hierbei der alte Streit über Zulässigkeit und Brauchbarkeit von selbst. Man mag immerhin behaupten, dem Ohre gefallen gewisse Formen mehr als andere, wie dem Auge die elliptischen und kreisförmigen wohlgefälliger erscheinen, und auf eine besondere Organisation

des Ohrs zurückweisen, so daß wir endlich auf das Resultat geführt werden, es lasse sich über die Brauchbarkeit der Intervallen und Accorde nicht a priori, sondern nur durch Erfahrung entscheiden; immer wirkt, wenn auch unbewußt in Hinsicht der Procedur, der Verstand als das Vermögen der Verhältnisse, und bestimmt die nach einem unerkannten Naturgesetz und nach dem Standpunct geistiger Bildung gültigen Formen, und hat sie von jeher im Fortschritt der allgemeinen Geistesbildung bestimmt. Die alten Griechen würden die Terzen und Sexten, die sie als Dissonanzen verwarfen, wenn sie solche in der Reinheit wie wir besessen hätten, gewiß nicht verworfen haben; doch wegen jenes einmal vorhandenen Mangels an Reinheit wurden sie nicht mit Unrecht zurückgestellt, und das griechische Ohr hatte sich an die darnach constatirten Verhältnisse gewöhnt, ohne nach einer Aenderung zu verlangen. Als endlich das Verhältniß der großen und kleinen Terz durch Zarlino aufs Reine gebracht war, konnte auch eine größere Bestimmtheit im Allgemeinen gewonnen werden, wenn auch noch die Schule des Palästrina die Terzen in den Schlüssen vermied. Das Ohr und der Verstand folgen nemlich den Verhältnissen der Töne, und dieser nur ordnet sie. Wo des Ohrs Fähigkeit für die Auffassung und Unterscheidung nach seiner national und individuell verschiedenen Organisation und Ausbildung aufhört, endet auch die Bestimmung der Tonverhältnisse, und wir sind nicht im Stande, die unendlich kleinen Abstufungen zu begrenzen. Ein langes Nachdenken hat das gesammte Gebiet ermessen, und man hat ein festes Tonsystem aufgestellt und die Verhältnisse geregelt, innerhalb deren nicht allein der Sinn des Gehörs ausreicht, sondern der Verstand selbst das, was ihm bestimmbar ist, nach den den Tönen zum Grunde liegenden Schwingungen auf Zahlen zurückführt. Wo nun der Verstand die einfachen Verhältnisse zu fassen vermag, gewinnt die Seele Befriedigung, und wo umgekehrt das Gemüth im Zustande

der Befriedigung und Erfüllung, sey dies Lust oder Schmerz, sich befindet, da wählt es zu seiner Aussprache die Musik in den erkennbaren Verhältnissen, und diese wird harmonische Consonanz. Doch eine ununterbrochene Folge gleicher Consonanzen wäre ein unwahres Abbild und daher unnatürlich, weil alles geistige Daseyn im Wechsel von Werden und Seyn, von Streben und Befriedigung beruht. Immer aber waltet hier die Thätigkeit des Verstandes ob, und irrthümlich würde man darüber streiten, ob der Grund des Dissonirens als ein intellectueller oder als ein ästhetischer benannt werden solle, wenn einmal feststeht, daß die Erfassung der Verhältnisse (man denke dabei an Schwingungen der Luft oder der Nerven, oder die Zahlen) immer nur dem Verstande zugeschrieben werden muß. Es darf aber hierbei vor Allem nicht außer Acht gelassen werden, daß der Verstand Vieles behandelt, ohne es immer zu vollständigen Gedanken auszubilden oder in den Theilvorstellungen zum Bewußtseyn zu bringen. Er zählt und berechnet und vergleicht, ohne es auszusprechen, auch in der Gestaltung und Auffassung harmonischer Verhältnisse. Eben so aber haben wir den Grund für die Anwendung dissonirender Accorde nicht in dem Contraste oder der Mannichfaltigkeit allein zu suchen, sondern in der Naturgemäßheit des zur Darstellung kommenden Seelenlebens. Wo dieses noch in Einfachheit besteht, wie im Naturmenschen, welcher kein roher ist, werden wir auch seltner angewendeten Dissonanzen begegnen, und es hat das menschliche Ohr sich vielmehr an sie zu gewöhnen, um nicht ein der Natur Widerstrebendes darin zu finden.

§. 52.

Die Sphäre der uns jetzt gültigen Consonanz liegt auch hier in dem Verhältnisse von 1 bis 6 und deren Verdoppelungen und Halbirungen, und die Grenze in der Zahl 7. Was höher steigt, also 11, 13, 17 u. s. w., nennen wir Dissonanzen. Als Kepler versuchte den

Grund dieser Grenzlinie aufzusuchen und den Ausschluß der größeren Primzahlen dadurch erwies, weil die Verzeichnung der nach den Zahlen 11, 13, 17 benannten gleichseitigen und gleichwinkeligen Figuren im Kreise geometrisch unmöglich sey, ahndete derselbe nicht, daß Gauß, wenn auch erst nach langen Jahren, darlegen würde, wie der Kreis in 17 gleiche Theile getheilt werden kann. Uns bleibt nur übrig in der Thatsache der Natur uns zu beruhigen, welche dem vergleichenden und ordnenden Verstand, durch die Organisation des Gehörsinns bedingt, eine Grenze der Einheit zu fassen anweiset. Immer aber kommt im Accord nicht der einzelne Ton, sondern das Verhältniß aller verbundenen Töne in Rücksicht, und dann entsteht eine große Summe von Gradverschiedenheiten, deren Zergliederung der Theorie überlassen bleibt, indem auch zwei an sich consonirende Töne zu ein oder zwei andern gefügt, das ist, in einen Accord verbunden, zu einem disparaten Verhältniß werden können. Dabei hat man lange schon bemerkt, wie fälschlich Viele ehedem annahmen, der höhere oder höchste Ton enthalte das die Dissonanz erzeugende Moment; denn auch ein anderer Ton bewirkt sie häufig. Wir können hier die specielle Verzeichnung der Consonanzen, welche man in vollkommene und unvollkommene oder in Grundconsonanzen und abgeleitete eintheilt und der Dissonanzen, welche als wesentliche und zufällige unterschieden werden, übergehen. Das Verhältniß bleibt überall ein relatives, in sofern die Annäherung an bestimmte Schwingungsverhältnisse bis zur vollkommensten Consonanz in einem Mehr und Weniger beruht. Eine Milderung der Dissonanz tritt durch Vorbereitung ein, und diese erscheint um so zuständiger, je schwieriger die Combination der Dissonanz an sich wäre; nothwendig wird sie bei Vorhalten oder Durchgängen. Auf gleiche Weise wird die Nöthigung zum Fortschritt gültig, und das Verlangen nach Auflösung erhöht sich in verschiedenem Grade bei den einzelnen Accorden, so daß sie auch nach

diesen Graden classificirt werden können, gleichwie die Freiheit in andere näher oder fern liegende Accorde überzugehen, eine verschiedene, bei der reinsten Consonanz die größte, bei den dissonirenden gering ist. Es wird aber der Fortschritt der Harmonieen zunächst in dem Kreise näherer Verwandschaft gehalten, und Entlegenes kann nur durch dazwischentretende Vermittlung angeschlossen und vereinigt werden. In wiefern nun der Abstand der Dissonanz erhöht werden kann, ohne unzulässig zu seyn, dies lehrt der Grundsatz charakteristisch schöner Darstellung, von welchem wir später sprechen. Auch konnte eine Erweiterung der Sphäre nur in den späteren Perioden der Kunstentwicklung eintreten. Dagegen fehlen die Historiker, wenn sie die Benutzung der Dissonanzen erst von einer Erfindung der Mittel, sie aufzulösen, abhängig machen; denn mit der Dissonanz war auch deren Gleichung schon in der Natur gegeben.

Die Zusammenstellung der Töne im Accord hat nach der Erfahrung ein auf eine bestimmte Anzahl beschränkendes Maaß. Es gibt nemlich keinen sechsstimmigen Accord, sondern wenn sechs verschiedene Töne zugleich tönen, ist immer einer oder mehrere so dissonirend, daß das Gehör es höchstens als schnell vorübergehenden Vorhalt erträgt. Fünfstimmige Accorde können selbstständig angewendet werden. Dennoch vermag das Ohr sechszehn und zwanzig Stimmen zugleich und genau zu fassen, so daß eine strenge Unterscheidung, wie dies an Beispielen guter Musikdirectoren erwiesen wird, das Falsche einer Einzelnen bald herausfindet. Dazu kann der Grund nicht in der Fähigkeit des Ohrs Vieles zu umfassen liegen, sondern beruht auf der Wahrnehmung der Verhältnisse des Einklangs.

§. 53.

Freies Spiel in Tonbildern.

Aus der bisherigen Betrachtung ergab sich, wie in der Musik und durch dieselbe, während das innere be-

wegte Leben des Gefühls zum Tonbilde in successiven Tonreihen und in Gruppirung der Harmonie wird, die Einbildungskraft in Ausprägung anschaulicher Formen und der Verstand durch die Verhältnisse in denselben bethätigt ist. Damit aber ist das Wesen der Musik noch nicht erschöpft. Betrachten wir das Gefühl als einen Zustand, so sollte man meinen, es könnte wol auch ein einziger Ton oder ein einziger Accord zu dessen Bezeichnung hinreichen; allein die Natur des Gefühls kennt nicht abgeschlossene Ruhe, sondern wird fortdauernd als reges Leben durch Zustände hindurch bewegt, nicht erschöpfbar auf einmal; es wählt daher zu seiner Darstellung auch einen Reichthum einstimmiger Töne, oder zeichnet wie der Maler durch Linien und Farben ruhende Gestalten, so das bewegte lebende Bild durch eine Vielzahl verbundener Töne in freiem Schwunge. Indem dann der Mensch sein Inneres darstellend zur Kunst vorschreitet und ein musikalisches Werk zu schaffen strebt, beginnt für jene Zwecke das freie Spiel der Phantasie, und diese spielt wirklich mit Tonbildern für den Ausdruck der Gefühle. Zu einem Spiel in Tönen wird die Musik, und in demselben prägt sich der Charakter der Geistigkeit aus, indem in die Darstellung der Gefühle die schaffende Phantasie eingreift und das eine Gefühl, welches das Gemüth erfüllt, in mannichfaltige Bilderformen auflöst. Sie verarbeitet so den ihr dargebotenen Stoff innerer Seelenzustände in Tonspielen, welche an sich schon durch das freie geistige Regen und Gestalten ergötzen und befriedigen, wenn sie den Hörer in ein gleichartiges Spiel seiner Seelenkräfte versetzen.

§. 54.

So erledigt sich die ängstliche Nachfrage nach dem, was Musik bedeute. Wir können nemlich nicht nachweisen, was in einem Musikstück ein jeder einzelne Ton, gleich dem Worte in der Sprache, besage, oder welches Gefühl durch die besondere Harmonie bezeichnet werde,

sondern in dem Gefühlszustande, welcher in sich selbst nicht unbestimmt ist, ergeht sich die Phantasie und schafft und verbindet melodische und harmonische Tonbilder, die allerdings jenem Zustande selbst entsprechen, aber auch als Darstellung an sich schon gültig sind. So wird z. B. das Gefühl allgemeiner Lebenslust oder der Wehmuth zum Gemälde in einem Rondo und in einem Adagio, in welchen alle einzelnen Tonfolgen und Tonformen im Einklang zu jenem Grundgefühle stehen. Dies freie Spiel erkannte vor Allem Nägeli als wesentliches Element der Musik, doch ließ es ihn einen einseitigen Standpunct fassen, auf welchem er den bestimmten Ausdruck und Charakter der Musik geradehin ableugnete. Wohl ist Spiel ihr Wesen, aber nicht ihr alleiniges Wesen, oder, wie Nägeli sagt, weiter Nichts. Da kann dann die Behauptung nicht befremden, wenn (S. 33 der Vorlesungen) hinzugefügt wird, ein Präludium und ein Walzer und eine Symphonie besage und bewirke dasselbe, und die Kunst spiele hier Alles aus der Seele heraus, statt anderwärts hinein. Zugestehen müssen wir, die Musik in ihren reinen Formen erscheine als ein Spiel mit Tönen, die nicht den Begriffen entsprechen, nicht das im Denken Bestimmte schildern, wohl aber ein bewegtes inneres Leben anschaulich werden lassen. Man wähle zum Erweis Compositionen von Meyseder, etwa sein sechstes Quartett Op. 33 oder seine Variationen für Violoncello und Pianoforte, in welchen letzteren das Grundgefühl der heitern mit aller Welt zufriedenen Lebensgenüge sich ausspricht, auch übergehend in die weichere Stimmung der Trauer noch durchklingt und den innern Seelenfrieden beglaubigt, dies alles aber in einem freien Spiele der Phantasie, bei dem der Verstand minder in Anspruch genommen wird. Das liegt in dem Ganzen, welches in vielfältigen Tonfiguren besteht, nicht in den einzelnen Theilen des anschaulich werdenden Seeleninhalts, und wir fragen nicht sowohl nach begreiflicher Bedeutung, als jenes Tonspiel uns in gleiche Gefühlslage

versetzt und so seinen Inhalt bewährt. Es kann aber die Musik auch ausarten und zum bloßen leeren Spiele werden, und allein dem Sinnenreiz dienen. Dann verliert sie den Inhalt. Dies ist jene Musik, von welcher Nägeli im Allgemeinen ausspricht, sie habe gar keinen Inhalt. Ihm schwebte die Instrumentalmusik jener Werke vor, in denen wir allerdings nichts weiter als äußerliche Tonspiele, welche durch gewisse Regeln der Setzkunst geformt und zusammengehalten werden, finden, ohne eine Spur der hierbei erforderten Grundlage des Gefühls wahrzunehmen. Unsere Zeit bringt Beispiele hiervon in reicher Zahl, Werke ohne Kraft und Leben zum Theil nur in zusammen gewürfelten Formeln, von denen Mozart in seiner Sprache zu sagen pflegte: 's ist nichts drin. Was waren zum Theil auch die Compositionen von Gelinek, von Hoffmeister anders? was die neuerdings erschienenen Quartetten von Rossini? nicht zu gedenken der herz- und geistlosen Compositionen eigener Fabrik (Variationen, Potpourris u. dgl.), mit welchen die sogenannten Virtuosen von Stadt zu Stadt ziehen. Sie können wirklich nur Spielleute, und was sie geben, eine Spielerei heißen. Frankreich hat dieser Art Musik uns in voller Zahl geliefert. Der Kenner wendet sich von solcher Leerheit mit Verachtung ab; aber auch schon der, welcher nur Unterhaltung sucht, oder nur mit Ohren hört, erträgt diese Art Musik nicht zu allen Stunden, und sie wird sich immer nur durch modische Geltung gewisser Namen, oder durch die dabei in Anspruch genommene technische Fertigkeit einige Zeit in Gunst erhalten. Man kann damit die Poesie vergleichen, welche nicht selten auch nur leere Spiele der Phantasie producirt, wie dies unter uns Deutschen in der Periode der Tändeleien von Jacobi und Gleim und in der inhaltleeren Romantik der Schlegelschen Schule vorüberging. Soll das Tonspiel befriedigen, so muß es geistreich seyn. Was dies heiße, muß die Kunstlehre nachweisen. Wir verlangen nemlich in dem musikalischen Kunstwerke ein

Tonspiel, welches auch in der freiesten Bewegung eine Beseelung geistiger Art und Bedeutsamkeit in sich trage. Verwerflich bleibt bei solcher höheren Anforderung das, was ausschließlich nur dem Sinn des Gehörs Reizung gewährt und ohne Seele kund zu thun, auch nicht zur Seele spricht. Doch wir können in minder strenger Forderung auch schon der Musik eine Gültigkeit zusprechen, welche in Ausprägung reiner melodischer Formen der spielenden Phantasie sich hingibt. So sind Volksmelodieen, wenn auch kein markirt charakteristischer Ausdruck hinzukommt, werth zu achten und den Volksliedern vergleichbar, wie sie in des Knaben Wunderhorn gesammelt vorliegen. Dagegen spielen Mozart und Haydn, es spielen Bach und Hasse, jeder auf seine, aber auf geistvolle Weise. Seb. Bach, um von ihnen Einen hervorzuheben, ist reich in Spielen der Phantasie, namentlich in seinen Claviercompositionen, allein er begnügt sich nicht mit sinnlicher Ergötzung und geht nicht auf schmeichelnden Reiz aus, sondern er zieht überall die Thätigkeit des Verstandes heran, und ohne da nothwendig trocken und kalt zu erscheinen, gewährt er dem Geiste Befriedigung.

§. 55.

Modificirung des Ausdrucks.

Freie Geistesthätigkeit wird aber nicht allein in dem Spiele mit Tonbildern kund, sie offenbart sich auch durch die verschiedene Steigerung und Minderung der Kraft, wodurch die Modificirung des Ausdrucks möglich wird. Der menschliche Ton sowohl in der Kehle des Menschen als auch in den Instrumenten, obgleich bei den geschlagenen und gerissenen Instrumenten weniger, besitzt eine Elasticität, die wir in dem Wachsen oder in der Verstärkung des Tons und in dem Abnehmen und in der Schwächung der Fülle und Kraft wahrnehmen. Dies ist die dynamische Eigenschaft der Töne. Durch dieselbe oder durch ein Steigen und Senken wird uns nicht allein das unwillkührliche Wogen im innern Leben

kund, sondern dem freien Geiste fällt auch eine willkührliche Gestaltung des Ausdrucks zu. Da wirkt ein doppeltes: einmal die musikalische Accentuirung und Artikulation der Töne, und dann das Anschwellen und Verblasen des Tons. Doch wir haben hier die dargebotene Gelegenheit einer allgemeineren Erörterung zu benutzen, um für unsere ganze Lehre Sicherheit zu gewinnen. Nirgends herrscht nemlich mehr Zweideutigkeit und Verwirrung der Begriffe wie in den Bestimmungen über den Accent. Bald hat man irrthümlich auch das Quantitative der rhythmischen Länge in den Begriff hereingezogen und auf den Unterschied, welcher zwischen — ◡ und ◡́ — statt findet, nicht Rücksicht genommen, oder man verwechselte dasjenige, was der Anschaulichkeit zufällt mit dem, was den Ausdruck und die Colorirung ausmacht, überhaupt aber hielt man größtentheils den Accent, welcher im Gesang dem Wortaccente entsprechen soll, vor Augen.

§. 56.

Das Mehr und Mindere, Stärkere und Schwächere, oder der intensive Charakter des Tons dient in musikalischer Darstellung einem dreifachen Zweck, und kann hierbei als ein zweifaches unterschieden werden, in sofern die Verstärkung einem einzelnen Ton zufällt, oder einer Reihe von Tönen gemeinsam ist. In beider Hinsicht gewährt die Verstärkung, welche wir Accent im weiteren Sinne benennen, Mittel für die Anschaulichkeit, für den wahren Ausdruck des Innern, und für die Ausprägung der Schönheit. Die Anschaulichkeit wird erhöht, indem durch die Unterscheidung des Schwächeren und Stärkeren in dem Tonbilde Einzelnes hervorgehoben oder in Schatten gestellt und dadurch eine klare Anordnung erreicht wird. Dies vereint sich mit dem Rhythmischen, in welchem schon an sich der Wechsel von Länge und Kürze der Zeitdauer wirksam ist. In diesen Wechsel tritt nemlich für gewisse Tonreihen die Verstärkung des Ictus,

sowohl im Anfang bestimmter rhythmischer Messungen und Formen, als auch in freier melodischer Betonung ein. So kömmt den einzelnen Theilen, Bildern und Figuren des Tongemäldes eine Auszeichnung zu, in welcher der Verstand die rhythmischen Verhältnisse leichter ermißt, die Anschauung das Ganze geordnet umfaßt. Stellt der Accent als sondernder Einschnitt verschiedene Glieder einander gegenüber, hebt er die Contraste hervor und ertheilt er ganzen Partieen Licht oder Schatten, so wird der größte Effect der Musik erreicht. So bringt der Accent rhythmischer Glieder in die Tanzmusik eine Belebung, welche unaufhaltsam hinreißt, und dies doch bei gleichmäßigem Tacte. Ein Zweites, was die Verstärkung des Tons erreicht, ist die Wahrheit im Ausdruck des Gefühls, in welchem Einzelnes tiefer bewegt und mehr ergreift, Anderes die Kraft verschränkt oder nur leise anregt. Wir werden dies in der Erörterung des Ausdrucks näher ins Auge fassen. Endlich dient die Accentuirung auch der Darstellung der formalen und charakteristischen Schönheit, indem theils durch die Abstufung eine freie Bewegung gehoben wird, theils das Eigenthümliche nach dem Maaße intensiver Geltung hervortritt. Auch hiervon sprechen wir an seinem Orte ausführlicher.

§. 37.

Das Anschwellen und Verblasen des Tons, das Tragen der Stimme, das Ueberbiegen und Durchziehen der Töne und wie man sonst die Formen des Vortrags zu nennen pflegt, in welchen die Bindung und Verschmelzung der Töne einen treuen Abdruck innerer Bewegung geben, sind ein Eigenthum der menschlichen Musik, in sofern sie auf der Voraussetzung eines freien Geistigen und Idealen beruhen. Wie wir das Spiel in Tonbildern als ein freies von Geist belebtes Spiel betrachten, so erscheint auch die Modificirung der Kraft im Tone als eine freie Beherrschung über die Töne. Der

Mensch nur beseelt die Töne, haucht gleichsam ihnen ein höheres Leben ein und wir nennen dann die Musik eine seelenvolle. Wir könnten vielmehr die Bezeichnung der idealen wählen; denn bei der Bindung und Schmelzung der Töne prägt sich in der dargestellten Continuität und in der Tilgung der scharfen Grenzen ein Ideales aus. Das Wachsen und Schwinden des Tons wirkt nicht als Summe oder Umfang der angeschwellten und geschwächten Töne, wonach der stärkste und der schwächste die vollkommensten wären, sondern in einer symbolischen Bedeutung. Es wird nemlich dadurch das Hinstreben nach einem Unendlichen und der Zusammenhalt alles Einzelnen durch unendlich kleinste Theile dargestellt und die Ahndung dessen angeregt, was auch durch den vollsten Ton nicht erreicht wird, und in dem schwächsten nicht verschwindet. So ists ein Widerschein der Idee, welcher da uns erfreut; so wird die Vernunft in dieser Beseelung der Töne zu Ideen angeregt, und das Gefühl, was dann laut wird und in dem Hörer wiederhallt, ist ein ideales.

§. 58.

Dies führt uns unmittelbar in ein größeres und höheres Gebiet und zu dem dritten Moment, in welchem die Geistigkeit der Musik sich erweist, zu der Unterordnung unter die Idee der Schönheit. In dieser vereint sich alles das früher Betrachtete; denn was wir bisher als Aussprache des Gefühls, als Bethätigung der Einbildungskraft, als Antheil des Verstandes und als Mitwirkung der Vernunft auffaßten, erscheint nun im Lichtglanze der Schönheit als das unmittelbar dem Geiste Wohlgefällige und Ideale. Es kann im Besondern bald das Anschauliche der Melodie, bald das Verhältnißmäßige der Harmonie, bald das freie Spiel der Phantasie vorwalten und den Charakter eines Musikwerks bestimmen, auch dadurch mehr oder

weniger befriedigen; dennoch bleibt die allgemeine Forderung an ein Kunstwerk unbedingt, daß es ein schönes Werk sey und aus ihm Geistiges unmittelbar zum Geiste spreche. Damit ist dann das Kunstwerk zu Stande gebracht und vollendet. Wie dies geschieht, soll das folgende Buch darzulegen versuchen.

Zweites Buch.

Von der Schönheit in der Musik.

Erstes Capitel.

Allgemeine Bestimmung des musikalischen Schönen.

§. 1.

In einer speciellen Aesthetik wird man eine allgemeine Untersuchung über das Schöne, welche sich durch Widerlegung vielfacher Irrthümer Bahn breche, nicht erwarten, sondern sie als anderwärts schon durchgeführt voraussetzen. Namentlich hat sich mit dem Fortschritt der Wissenschaft die Forschung über das auf einen Gesammtbegriff zurückzuführende Wesen der Schönheit mehr und mehr erweitert, und es würde auch uns der Raum gebrechen, wenn wir nicht das von der allgemeinen Aesthetik näher Ergründete als Resultat und Anfangspunct an die Spitze stellen dürften. Und doch tritt hierbei ein neuer Zweifel entgegen. Wenn nemlich das abstrahirte Schöne erst dem Gefühl entnommen werden muß, und dann zum Begriff umgewandelt, selbst nicht als Schönes gefühlt werden kann, so möchte die Anforderung an eine zur Grundlage dienende Definition, wenn solche nicht blos leere Worterklärung oder spitzfindige Spaltung der Begriffe seyn soll, als eine wo nicht vergebliche, doch unbrauchbare erscheinen. Auch haben die aufgestellten Definitionen der Schule nie einen Künstler

begeistert oder auch genugsam belehrt. Dennoch ist ohne eine Zergliederung des Schönen weder eine fürs Allgemeine gültige Betrachtung möglich, noch kann irgend ein fürs Besondere aufzustellendes Gesetz ohne solche begründet werden. Darum muß uns vergönnt seyn, eine Grundansicht für das Ganze vorauszuschicken.

§. 2.

Die Voraussetzung, durch welche uns alles Schöne im Leben vorhanden ist, macht die in unserem Inneren als eine Wesenheit des menschlichen Geistes gegebene Idee der Schönheit aus; denn wir ordnen derselben jede Erscheinung unter, und, von diesem Gesichtspunct aus gefaßt, heißt der Gegenstand schön, welcher der Idee der Schönheit entspricht oder sie realisirt. Damit aber ist keineswegs erklärt, was als schön erscheint. Fühlen wir nun das Schöne in uns, und hat der Gegenstand nur die Eigenschaft, das Gefühl des Schönen in unserem Innern anzuregen, so werden wir auf das Verhältniß, welches zwischen dem Geiste und der Natur, zwischen einem Idealen und Realen obwaltet, wir werden auf ein Gesetz der menschlichen Seele gewiesen, und haben auch hier das Orakel in uns zu befragen, welches das Räthsel des Aeußeren löse. So kommen wir auf das Wohlgefallen und die Befriedigung zurück. Wie nun das, was dem Sinne wohl thut, diesem gefällt und das Angenehme ausmacht, so gefällt dem Geiste, was unmittelbar geistig befriedigt, und zwar die Geisteskräfte harmonisch bethätigt und frei über das Endliche erhebt. Was wir in diesem Genusse des Lebens umfassen, und was dieser Einheit mit einem Unendlichen uns näher bringt, das begeistert und erfreut uns als schöner Gegenstand der Natur und Kunst, es beseligt uns in uns selbst, indem es durch den Antheil an einem offenbar werdenden geistigen Daseyn zum Wohlgefühle führt. Dies ist dann schön im Sinne des allgemeinen Sprachgebrauchs, in welchem auch das Denken eine schöne Sache heißt und

eine That als schön benannt wird. Im strengeren Sinne aber wohnt das Schöne innerhalb der Sphäre des Anschaulichen oder in der Form unmittelbarer Erscheinung, welche Form für das Geistige nur eine freie seyn kann, insofern es um sein selbst willen da ist und keinem fremden Zwecke dient. Darauf hin können wir feststellen: schön ist das im Anschaulichen sich durch freie Form darstellende, nicht durch Begriffe, sondern durchs Gefühl unmittelbar zu erfassende Geistige oder Ideelle. Dann aber wird hierbei das Anschauliche vorausgesetzt, und es kann leicht für das Schöne selbst genommen werden. Fragen wir nun nach dem, was den Menschengeist durch Ansprache und Erhebung über die Sinnenwelt befriedige, und so ihm gefalle, so ist dies nur das Geistige, welches dem Gefühl unmittelbar gegeben ist und sich nur in freier Form darstellen kann. Ist also das Schöne ein Scheinen oder Erscheinen der Idee, ein Offenbarwerden des an sich Nichtsichtbaren; so dürfen wir doch nicht mit Kant behaupten, es gefalle durch die bloße Form, ohne daß ein Inhalt in Rücksicht komme. Nicht die Form an sich oder jegliche Form kann als schön gelten oder gefällt. Das Wesentliche ist die freie geistige Form, im Gegensatz einer nothwendigen, unter welcher das Nützliche und Gute einem Zwecke dient. In diese Form kann Alles das treten, was geistige Elemente in sich trägt. Wandelt sich das Wahre und Gute in eine anschaubare Erscheinung um, die um ihrer selbst willen existirt und befriedigt, so ist auch dieses uns als ein Schönes gegeben, und wir sprechen da auch in anderer Beziehung von einem schönen Gedanken, einer schönen That, einer schönen Seele. Leicht unterscheiden wir hierbei das Angenehme, welches sinnlich, durch bloße Affection der Sinne befriedigt und durch die Empfindung des körperlichen Daseyns unsere Lebensthätigkeit anregt und hebt; leicht auch das Wahre und Gute, welche durch Begriffe und Reflexion erfaßt werden. Das Wahre wird gebilligt, das Gute in seinem Werthe anerkannt.

§. 3.

Die Musik ist Darstellung der Empfindung und im geistigen Menschen des Gefühls. In ihr bilden die Töne das, was gefällt. Dies aber kann einmal nur das Angenehme seyn, welches dem Ohre durch einstimmende Affectionen wohlthut, wie ein unangenehmer Ton dagegen den Sinn verletzt. So afficiren angenehm und verletzen Farben das Auge. Kant sah in der Musik nicht viel mehr, als was eine gefällige Empfindung des Ohrs bewirkt; und wol werden Viele ihm beistimmen, die bei Musik nicht mehr fühlen, als bei dem Genuß einer fein bereiteten Mahlzeit. In die Töne tritt die Schönheit ein, wenn sie zur Musik werden, sey es auch in der einfachsten Melodie, das heißt, wenn sie inneres Seelenleben aussprechen. Der einzelne Ton kann an sich nur angenehm durch Reinheit und Zartheit wirken, man müßte denn mit Einigen an die in jedem Tone mitklingenden Töne, welche Maaß die Theiltöne nannte, denken und darin eine frei verbundene Mannichfaltigkeit voraussetzen; allein theils hat Chladni dies Mitwirken gewisser Beitöne blos in der Beschaffenheit der Naturkörper begründet gefunden, theils Gottfried Weber nachgewiesen, daß sie nur eine durch ihre Unhörbarkeit unschädliche Unvollkommenheit der Töne ausmachen. Wie ein einzelnes Wort richtig seyn kann, aber außer Beziehung stehend doch noch keinen Gedanken hergibt, so wird der angenehme Ton zum Mittel für schöne Darstellung, indem geistige Belebung hinzutritt und durch Verbindung die Laute zu Tönen werden. Das Angenehme kann aber in den Tönen sich zur Schönheit gesellen und mit ihr aufs engste vereinen, inwiefern überhaupt Sinnliches und Geistiges in Verbindung steht, Körper und Seele in Eins verschmelzen und das Geistige da als Schönheit nicht hausen kann, wo ein Unangenehmes den auffassenden Sinn stört und verletzt, wie bei unreinen Tönen. Wenn dagegen die Musik auch das an sich Unangenehme in der Dissonanz aufnimt und be-

handelt, so wirkt dabei weder das Materielle, noch die Unmittelbarkeit des Misfallens, sondern die Form und der Uebergang aus dem Unentschiedenen und Unbefriedigten zur Entschiedenheit und Befriedigung.

§. 4.

Die Form aber, in welcher die Musik Darstellung der Schönheit wird, ist eine freie. Zwar haben die Töne der Natur auch Form, aber entweder geht ihnen die freie Form gänzlich ab, wie dem gleichbleibenden Gesang des Kukuks, oder sie besitzen unter dem Gebot der Nothwendigkeit sie in geringem und bedingtem Grade, wie dies oben bei der Unterscheidung der Musik der Natur und des Menschen klar wurde. Wo aber auch in ihnen sich geistiges Element frei bewegt, werden sie eben so zu schönen, wie die räumliche Natur im freien Spiel der Gestaltung. Dagegen schließt sich auch das Gebiet des Schönen in des Menschen Musik da, wo die Form aufhört frei zu seyn. Die Scala auf und ab wiederholt wird Niemand schön nennen. Eben so kann eine Musik in lauter gleichartigen Rhythmen, die wol auch mit dem Geklapper der Dreschflegel verglichen werden könnte, nicht als schön gefallen. Daher kömmt dem Choral, wie er gewöhnlich gesungen wird, nur in harmonischer Hinsicht Schönheit zu, da er in der gleichförmigen rhythmischen Bewegung nirgends freies Leben beurkundet; weßhalb auch Nägeli's spöttische Rede, der Choral sey ein massiver Leib im Parademarsche, wenigstens von einem richtigen Gefühle für Schönheit ausging.

§. 5.

Aus dieser Annahme möchte zu folgen scheinen, daß das Regellose und unbestimmt Schwebende geradehin das Schönste sey, weil es als das Freieste angesehen werden könne; daß mithin das Gezwitscher der Vögel ein Muster musikalischer Schönheit aufstelle. Allein das Freie ist nicht das Gesetzlose, und nicht durch Verletzung

der Regel gelangen wir zu ihm; eine Wahrheit, welche die Moral und Politik längst ins Klare gesetzt hat. Doch haben wir auch für die Schönheit nicht zu fürchten; denn ihre Form ist ferner auch eine harmonische. Einheit und Einstimmung der Theile setzt das Wesen der schönen Form voraus. Vieles erkennen wir nicht als schön an, ohne es häßlich zu nennen. Jenes gefällt nicht, dies aber misfällt, und zwar durch den Mangel der Einheit und die Verletzung des Einklangs, welche jenes Nichtschöne nur nicht vollkommen erreicht oder überhaupt gleichgültig behandelt. Manche Compositionen, namentlich für Clavier, verfehlen ihren Zweck und beleidigen das Gefühl durch solche zerflossene Form, wo weder Melodie, noch Harmonie ein Ganzes bilden; ja sie können wol ebenso häßlich bedünken, wie das Gesicht eines Affen, in welchem die Züge auseinander treten und verzerrt heißen.

§. 6.

Wenn aber die Form des Schönen einzig nur zur Ausprägung des Geistigen dient, so kann sie nicht als eine todte und leere Form wirken. Wie könnte sie auch dann geistige Form heißen? Beseelt und lebendig erscheint das Schöne, und nirgends wird ein Todtes als solches gefallen. So muß sich in dem Tonstücke, wie in dem Gemälde, Leben offenbaren, und selbst da, wo die Kunst in todten Massen arbeitet, wie im starren Stein, spricht aus demselben, wenn auch nur scheinbare, Beseelung. Vermag der Hörer einer Musik nicht in derselben Geistiges aufzufinden und schweben leere Tonformen seinem Ohre vorüber, so wird er sich interesselos und unbefriedigt fühlen oder dem Klingklang ausweichen. Auch dazu mangelt es nicht an Beispielen in unserer heutigen Fingermusik, in der oft nicht mehr Belebung hauset, als welche sich in den schnell bewegten Tasten erkennen läßt. Tritt aber in seiner freien Form ein Beseeltes hervor und steigert sich dies in seiner Reinheit

und Würde bis zum Idealen, so kann die Form, die jenes aufnimt und in sich trägt, auch nur eine vollkommene seyn. Wir besitzen Gemälde und Tonwerke, in welchen sich der Einklang eines Ganzen und Beseelung vorfindet, und dennoch gebricht ein Etwas, welches wir nicht selten als Unnennbares bezeichnen, und der Künstler als die Vollendung der Form betrachtet, Andere als das Ideale, das Geistvolle oder auf ähnliche Weise benennen; wir dürfen ihnen das Wohlgefällige nicht absprechen, und doch auch nicht die Anerkennung der höchsten Schönheit zuwenden.

§. 7.

Durch diese Bestimmungen hindurchgegangen, fragen wir wiederholt, was doch gefällt also im schönen Tonwerke? Vermag die Form solchen Zauber des Daseyns zu gewähren, daß wir darin unsere Beseligung finden? Ist wol die Form das Geistige und Unendliche selbst, welches zu der höchsten Begeisterung erhebt? Wie nicht der materielle Stoff, so kann auch nicht dessen Form selbst enthalten, was das Wohlgefallen schafft. Die Aussprache eines Geistigen, Nichtsinnlichen und die Einstimmung des Geistes mit der Natur ist's, was in der Musik gefällt, ergötzt und beseligt, und was die Ahndung eines Unendlichen, aber uns Verwandten weckt. So strahlt das Schöne das ewige Wesen, auch unerkannt auf welche Weise, wieder; dies spricht uns als ein Gleiches an und befriedigt, sofern dies im irdischen Leben möglich ist, das Verlangen Eins zu werden mit dem Unendlichen. Solche Zusprache vernimt der Mensch im Schönen, ohne das Wort zu verstehen; denn es faßt's der Verstand nicht, was unmittelbar die Seele ergreift und erfüllt, aber das Gemüth wird dessen dennoch gewiß. So ist die Freude und Lust am Schönen auch in den Tönen die Freude und Lust des Lebens im Unendlichen und Reingeistigen, innerhalb der Sinnenwelt. Und wäre es die Melodie eines Tanzes, ist sie

schön, so beflügelt sie mehr als die Füße; auch in ihr schwingt sich die Seele empor, wenn auch nur zu einer Höhe, wo der Fuß noch den Boden berührt. Darum wirkt das Schöne nur beseligend, als Stärkung und Erhöhung unseres Daseyns und die Ahndung einer höhern Welt, welche das in freier Form erscheinende Ideelle aufleben läßt, führt über die Bedingungen der Gegenwart hinaus. Wir vergessen die uns zufallenden individuellen Beschränkungen und die auf uns einwirkende Umgebung. Daher kann auch kein mit der Schönheit Vertrauter sich ganz unglücklich fühlen; der Antheil an dem, was den Menschen glücklich macht, ist ihm gewiß. Ein Jeder kann daher die große Kunst gar leicht erwerben, stets fröhlich zu seyn, fröhlich in seinem Gott, das ist in dem Besitz der Unendlichkeit und in dem Bewußtseyn eines über alle Erdenschranken erhobenen Daseyns geistiger Freiheit. In dem Genusse des Schönen fühlen wir uns frei. Wir fragen nicht: was nützt es, und kein Werth und kein Zweck bestimmt unsere Bestrebung. Gefällt das Gute erst nach der Beurtheilung, so gefällt das Schöne vor derselben; was diejenigen nicht bedenken, die sich den Genuß durch vorauseilendes Urtheil schmälern und dem kritisirenden Verstande ein verkümmerndes Vorrecht einräumen. Auch für Musik gibt es eine Kunst zu hören, die von Vielen unbeachtet bleibt. Das Reizende, was nur unsere sinnliche Thätigkeit erregt und so das Ohr schmeichelnd ergötzt, fällt dem Angenehmen anheim; wo es obherrscht, kann es dem Schönen eben so wie das sinnlich Erschütternde zum Nachtheil gereichen, indem es berauscht oder in eine niedere Sphäre versetzt. Das Schöne nemlich reizt nicht an sich, kann sich aber, vorzüglich in der Musik, mit dem Reizenden so verbinden, daß seine Wirkung dadurch verstärkt wird und es unaufhaltsam hinreißt; so durch Reinheit und Weichheit des Tons und den Ausdruck des Natürlichen, welcher unmittelbar den Sinn ergreift. Doch haben wir auch vielfach erfahren, wie Ueberreizung der Sinne in Ekel über-

geht. In der Schönheit sollen wir Sinnlichkeit und Vernunft vereint und für den Frieden dieser und einer höheren Welt versöhnt sehen; wie aber dies geschieht, bleibt unserer Erkenntniß ein unaussprechliches Geheimniß. Eins aber ist gewiß: der Weg der Schönheit ist der Weg zur Freiheit, die schöne Kunst eine freie Kunst, und wer dem Schönen in Tönen oder in anderer Kunst lebt, den erfüllt die reine Liebe zu dem Heiligen und er kann nicht zerfallen mit der Welt und mit Gott; denn das Schöne hat seine Quelle in Gott und führt zu ihm.

§. 8.

Bevor wir nun fortschreiten, um das Schöne in seinen Elementen und Formen zu erläutern, haben wir einen in der ästhetischen Beurtheilung oft angewendeten, oft auch verkannten Begriff des Ideals ins Auge zu fassen. Ideal der Schönheit (welche wir von dem idealen Schönen unterscheiden) kann nur die Schönheit in der Idee der Vernunft seyn. Sie enthält das Unbedingte und Absolute, welchem kein Gegenstand der Erfahrung ganz entsprechen kann, und welches in Keinem ganz aufgeht. Dies Ideal ist ein inneres Urbild, nie ganz aussprechlich und nie verwirklicht, wenn es auch als Regulativ bei jeder Beurtheilung schöner Gegenstände obwaltet und der schaffenden Thätigkeit des Genius vorschwebt. Ein objectives Ideal oder ein bestimmter Gegenstand der zu verwirklichenden Idee kann nicht uranfänglich in uns liegen; dazu wird Anschaulichkeit, welche die Einbildungskraft erst verleiht, erfordert. Das Bild, an welchem die absolute Idee offenbar werde, schafft die Phantasie, und es entspricht derselben unter der Bedingniß individueller Existenz. Nach ihm beurtheilen wir die Werke der Natur und Kunst; ihm entsprechen mehr oder weniger die Dinge der Wirklichkeit. Daher kann ein Gegenstand schöner seyn als der andere, das heißt, sich mehr dem Ideale nähern als die Uebri-

gen. In diesem Sinne dürfen wir graduelle Verhältnisse der Ideale zugestehen, und wir werden daher, um im Sprachgebrauche uns nicht zu verwirren, ein Dreifaches genauer unterscheiden müssen: 1) Ideal absoluter Schönheit als unaussprechliches Eigenthum der Vernunft; 2) Ideal im Gegenstand, als höchste Vollendung im Anschaubaren; 3) Grade, in welchen sich das Besondere zur Vollendung aufstuft. Zugleich aber werden wir mit dem, was so als Ideal benannt wird, nicht das ideale Element der Schönheit verwechseln, welches in aller schönen Darstellung gefunden wird und von welchem wir in der Folge sprechen. Diese für alle Kunst gültigen Bestimmungen betreffen vorzüglich auch das Wesen der Musik. Allein wir vernehmen hier eine sonderbare Einrede gewisser Aesthetiker. Krug nemlich lehrte, es gebe, weil ein Ideal nur innerhalb bestimmter Schranken zur Anschauung gebracht werden könne, kein Ideal dessen, was in der Zeit aufgefaßt wird, mithin kein Ideal schöner Töne, sondern nur ein Ideal schöner Gestalten. So konnte freilich nur urtheilen, wem das Leben in musikalischer Schönheit fremd blieb, und schwerlich möchte es gelingen, ihn durch Demonstration in dasselbe einzuführen. Der musikalische Künstler trägt nicht minder feste Gestalten in sich, und schafft aus der im Innern ihm gegebenen absoluten Idee der Schönheit nicht weniger, als Raphael es von sich bekannte, ein Bild seiner Phantasie. Doch verzeihlich ist der Irrthum den Philosophen, welche im Idealen nichts mehr als gesteigerte Begriffe erkennen, und diese in der Musik nicht finden. Gibt es eine Kunst in Tönen, so kann ihr auch ein höchstes Gesetz und ein Maasstab nur in dem Ideal gegeben seyn. Wol aber mag zugestanden werden, daß die Phantasie ein Vorbild aus der Idee leichter für die schaubare Gestaltung entwirft und fester fixirt als für hörbare. Nicht vermag die Musik eine beseelte Menschengestalt in ihrer Vollendung zur Anschauung zu bringen und so deren Ideal aufzustellen, aber sie vermag

die höchste Reinheit und Vollkommenheit menschlicher Gefühle in der Darstellung zu erstreben; in dem Künstler lebt das Ideal des fühlenden Menschen.

§. 9.

Da nun der kunstübende Mensch für den Entwurf eines Ideals, insofern ein Jeder auf verschiedene Stufe der Geistesbildung gestellt und von individuellen Bedingungen verschränkt ist, die Idee in ihrer Absolutheit zu erschöpfen nicht vermag, und so immer nur ein bedingtes Ergebniß von ihm erreicht wird, und da objectiv für die Darstellung bestimmter Gegenstände ein Musterbild ausgehoben wird, welches unter allen andern Bildern an Gediegenheit überwiegt, so ist dem Künstler für schöne Darstellung ein Normalideal gegeben, nach welchem er arbeitet und dem er in seinem Versuche zustrebt. Das letztere fällt den bildenden Künsten mehr als den übrigen zu; denn in denselben finden wir Normalideale menschlicher Schönheit, des Thierkörpers, ein Madonnenideal und was sonst die Aufgabe der Malerei und Plastik umfaßt. Dennoch entbehren auch Musik und Dichtkunst nicht der normalen Ideale für gewisse feststehende Darstellungsformen, wie z. B. für epische, lyrische Darstellung, für Kirchenmusik. Vollgültig aber tritt bei der Tonkunst die zuerst erwähnte subjective Beziehung hervor. Warum ein Mensch, eine Nation, ein Zeitalter aus der Zahl der schönen Verhältnisse und Formen gerade diese und nicht andere auswählt, und als probehaltig und zureichend anwendet, warum hier für Grundlage des Idealen gehalten wird, was anderwärts nicht dafür anerkannt ist, dies beruht auf speciellen und individuellen Bedingungen und dem Grade intellectueller und ästhetischer Ausbildung, und wird so lange seine Gültigkeit behaupten, als Menschen an Individualität der Existenz gebunden sind. So aber dürfen wir von einem griechischen Ideal, von einem modernen sprechen, und damit auch einen verschiedenen Stil begründen. Wir erklären

daraus nicht allein die Verschiedenheit der Auffassung und Gestaltung des Idealen, welche in verschiedenen Zeiten den musikalischen Werken zum Grunde gelegt worden sind, so daß was vor Zeiten als ausschließlich schön galt, später dafür nicht gelten konnte, sondern auch die Verschiedenheit des Geschmacks, über welchen bei richtiger Voraussetzung dessen, was unerläßliche allgemeine Forderung ausmacht, nicht zu streiten ist. Ideal war es, was Händel, was Mozart, was Beethoven vorschwebte, allein bei Jedem doch ein Verschiedenes, wie bei Phidias und Praxiteles, bei Raphael und Correggio; und nicht zwingen läßt sich die vorgeschrittene Menschheit, die Normalideale einer früheren Zeit unbedingt zu den ihrigen zu machen. Die Rhythmen der Inder weichen von den unserigen so auffallend ab, daß wir sie geradehin für misfällig und unschön halten, was sie ihrem Volke und ihrer Zeit nicht waren. Eben so ist der veränderte Geschmack in Hinsicht der rhythmischen Formen und der Feststellung des Tempo unter europäischen Völkern nicht als ein bloßes Product der modischen Willkühr, wol aber als ein Gegenstand kunstgeschichtlicher Forschung zu betrachten. Die Streitigkeiten, wie sie über alte und neue Kirchenmusik, über den Werth des von Paläſtrina benannten Stils geführt worden sind, lassen sich nach Anerkennung einer Normalidee der Schönheit bald beseitigen; daher es auch ins Lächerliche fällt, wenn Nägeli (Literaturblatt 1825. S. 344) auf Thibaut zänkisch losfährt und dreist behauptet, in den nicht fugirten Compositionen des Paläſtrina sey weder Schönheit, noch sonst Geistvolles enthalten.

Zweites Capitel.

Von den Elementen und Arten des Schönen in musikalischer Kunst.

§. 1.

Bisher ward deutlich, daß das Schöne in dem durch freie lebendige Form ausgeprägten Geistigen beruhe, und daß schöne Musik das, was sie soll, bewirkt, oder wohlgefallend zum Herzen dringt, bekräftigt und beseligt, wenn sie ein Nichtsinnliches, Geistiges, Unendliches ausspricht. Doch thut sie dies, wie jede andere Kunst, nicht auf eine einzige Weise, sondern sobald wir in das Gebiet der Kunst eintreten, sind wir auch genöthigt, verschiedene Arten oder Formen der Schönheit zu unterscheiden und zu bestätigen. Die Aesthetiker haben zwar hier nach einem Allgemeinen verlangt, welches zugleich das Princip aller künstlerischen Darstellung in sich tragen sollte; sie haben als nähere Bestimmung der Schönheit ein einzelnes Element derselben hervorgehoben, und damit das ganze Wesen zu umfassen gemeint. So lautete die Aufgabe für die künstlerische Darstellung des Schönen bei Hemsterhuis Schönheit der Formen in Ruhe, bei Winkelmann edle Einfalt oder stille Größe der Einfalt und Ruhe, bei Hirt das Charakteristische, bei Fernow ideale Individualität. Wir sehen aber in allem diesen nur einzelne Seiten des einen Wesens aufgefaßt, welches in allen Kunstwerken als Princip waltet, und dies ist die Schönheit an sich betrachtet in ihrer Totalität; ob mehr oder weniger vollständig ausgeprägt, kann dem allgemeinen Princip nicht Eintrag thun. Die Schönheit läßt sich auf keinen höheren Begriff zurückführen, wol aber muß eine Zergliederung zuständig seyn, da wir in ihr freie Form, lebendige Fülle und ideale Beseelung

vereint finden. Wir nennen diese die Elemente und Bestandtheile des Schönen und haben sie für die Regel der Kunst näher in Betrachtung zu ziehen; denn ohne das Daseyn und die Wirksamkeit dieser Elemente existirt kein schönes Werk. So aber erhalten wir nicht etwa ein dreifaches Princip, sondern entfalten nur den Inhalt des Einen. Bevor wir aber darauf eingehen, bleibt uns eine Voraussetzung zu berücksichtigen, das Anschauliche.

§. 2.

Das Schöne ist Erscheinung und in Darstellung gegeben. Es kann mithin nicht vorhanden seyn, ohne die wesentliche Bedingung des Anschaulichen in sich vollkommen erfüllt zu tragen; denn es muß sowohl dem äußeren, als auch dem inneren Sinn erfaßbar und ein Bild seyn. Auch das Reingeistige hat so in die Sphäre des Sinnlichen und Wahrnehmbaren einzutreten und muß Klarheit der Anschauung zuführen. Wir können dies auch etymologisch richtig als das Aesthetische benennen. Es steht dem Logischen gegenüber, und enthält die Möglichkeit, durch welche etwas Dargestelltes zum Geiste gelangt und das Gefühl berührt. Wie das logisch Denkbare in Begriffen und deren Einheit beruht, so das Aesthetische in Formen der Einbildungskraft und deren Einheit; dagegen kann Etwas ästhetische Gültigkeit haben, was logisch gefaßt ganz ungültig erscheint und mit keinem der vorhandenen Begriffe in Berührung steht.

Hiermit verbinden wir zwei Sätze von gleicher Wichtigkeit; denn sie geben jener allgemeinen Wahrheit die nähere Bestimmtheit. Einmal: nicht alles Anschauliche ist schön, wol aber setzt alles Schöne das Anschauliche in sich voraus; und dann: nicht alles Ideale ist schön, sondern nur das anschauliche. Das Anschauliche an sich selbst gewährt, sofern es nur die Möglichkeit der Auffassung in sich schließt, noch kein höheres ästhetisches Interesse, mithin noch kein Wohlgefallen; wäre die bloße Einheit eines Dargestellten und das Objective der Form

dazu hinreichend, so würden dies die geometrischen Figuren im höchsten Grade leisten. Allerdings aber kann diesem ein niederes ästhetisches Interesse zukommen, indem es das Vermögen der Anschauung bethätigt und darin befriedigt. Von der entgegengesetzten Seite muß alles Wohlgefallende, um es zu seyn, eine Gestalt gewonnen haben, oder gestaltet sich bewegen und ein Bild der Einbildungskraft, dem Sinn erfaßbar seyn. Dies ist in der Musik, wie wir früher sahen, das Melodische, welches auch ohne Schönheit existiren kann. Es wird dann wol auch interessiren können, allein nur in geringem Grade. Zum Schönen wird das Anschauliche, wenn Freiheit der Form und Belebung des Inhalts hinzukommt. Die mathematische Figur entbehrt Beides und enthält nur Zusammenstimmung einzelner gleichartiger Theile ohne Mannichfaltigkeit. Auf welchem Puncte die Schönheit eintritt, vermögen wir nicht immer durch sichern Nachweis zu bestimmen, ja es sind die Uebergänge aus dem Anschaulichen in das Schöne so leise und unvermerkt, daß das Anschauliche gar bald bei dem schwächsten Antheil der Schönheit schon Wohlgefallen, wenn auch nur oberflächliches, erweckt. Zum Vergleich dienen in der Malerei die Spiele in Arabesken, in der Dichtkunst Volks- und Kinderlieder, wie das Maikäferlied (in des Knaben Wunderhorn 235), wo nicht einmal ein Regelmäßiges sich vorfindet, geschweige ein Bedeutungsvolles. Anschaulich sind sie und weiter nichts. So kann, wie wir oben erwähnten, selbst das Häßliche durch Anschaulichkeit, abgesehen von anderer Vermittlung, gefallen. Den ersten Uebergang bemerken wir in dem Regelmäßigen, wodurch das Anschauliche eine bestimmte Einheit gewinnt. Wie sich dies zur Schönheit verhält, werden wir alsbald näher ins Auge fassen. Vorjetzt halten wir an der Wahrheit des Satzes fest: in dem Anschaulichen liegt die Möglichkeit, Ausdruck eines Innern und Idealen zu werden, und die nothwendige Voraussetzung und Grundlage aller schönen Darstellung. Es ist die

erste angekündigte und nur vorbereitete Erscheinung des Schönen, mit der der Mensch außer der Kunst sich leicht begnügt, und auch innerhalb der Kunst in bedeutungslosen Formen nur um ihrer Anschaulichkeit willen spielt.

§. 3.

Alles dieses erweist die Musik; nur bedarf es hier einer größern Vorsicht als irgendwo, wenn genau nachgewiesen werden soll, was in ihr gefalle. Die Melodie oder die anschauliche Form hat, trotz ihrer Nothwendigkeit für jede weitere Entwicklung, an sich eben noch nicht hohen Werth; dies zeigt in unsern Tagen eine Menge leerer Compositionen, denen Melodie zugesprochen werden muß. Sie können nur da genügen, wo keine Nachfrage nach Schönheit und höherer Bedeutung laut wird. Das Thema von zwei Tacten, auf welchem die Ouvertüre des Don Juan beruht, kann nicht schön heißen, wenn auch des Meisters Hand ein der schönsten Gebilde daraus schuf. Das Einfachste enthält hier Keime eines großen Reichthums, und kaum ausgesprochen wird es vom Zauber der Schönheit durchdrungen. Mit welch geringem Grad von Schönheit gefällt Rousseau's Lied in drei Noten und manches Reichardtsche Lied? Wo hingegen das Melodische selbst fehlt, wo also die Formen nicht einmal anschaulich und klar sind, da kann auch die Schönheit nicht eintreten. Dies bedenken diejenigen Künstler nicht, welche, wie bisweilen Spontini, auf Kosten der Anschaulichkeit unklare Fülle häufen und in die verworrenen Massen dem Schönen nicht einmal einen Eingang bereiten. Wir verlangen vor Allem in dem Tonbilde reine Ausprägung und Erfaßbarkeit. Rein aber sind die Töne, rein die Melodie, in welcher unser Sinn und mithin auch der in ihm thätige Geist alle Theile und deren Einheit leicht zu ergreifen vermag; unrein dagegen, wo dies nicht zu erreichen steht. Ueberschauen wir nun, was, seit Schriftsteller über Musik schrieben, von Melodie und deren Gültigkeit und Ver-

hältniß zur Harmonie gesagt worden ist, so stoßen wir auf jene ungemeine Unbestimmtheit und Verwirrung der Begriffe, welche wir im vorigen Buche erwähnen mußten. Man nannte bald die Melodie die Seele der Musik, welche in dem Leibe der Harmonie wohne, bald gestand man ihr ohne Grundlage der Harmonie gar keine Gültigkeit mehr zu, und so stritt man über den Vorzug Beider und entschied getheilter Meinung für Beide, und fehlte in Allem vom ersten Grundbegriffe an. Wer über Melodie einzelner Musikwerke urtheilt, sollte nicht unterlassen genauer zu bestimmen, ob von schöner, von charakteristischer Melodie, oder nur von reiner Anschaulichkeit die Rede sey; denn in dem Ausspruch, der Urheber eines Werks leiste viel oder wenig in der Melodie, liegt immer ein verwerflicher Mangel an richtiger Abstraction, und die Frage, ob die Musik ohne Melodie bestehen oder die Melodie, ohne den Bestand der Musik zu gefährden, von der Harmonie überflügelt und verdrängt werden könne, schweift in das Gebiet des Absurden.

§. 4.

Um die Darstellung des Schönen genauer zu ergründen, haben wir die Unterscheidung eines dreifachen Wesens nöthig. Es läßt sich dieses sowohl als dreifaches Element des Schönen, als auch als dessen dreifache Form betrachten, wie nicht minder ein dreifaches Gesetz für schöne Darstellung daraus hervorgeht. Begründet aber sehen wir dies Dreifache in den Bedingungen jeder möglichen Darstellung überhaupt. Alles nemlich, was dargestellt wird, ist erstlich ein Ding und hat Form; es ist zweitens ein Einzelding und trägt mithin seinen Charakter in sich, und es läßt drittens zugleich ein allgemeines kund werden, indem es eine Idee, die es ganz oder zum Theil in sich aufgenommen hat, ausspricht, und so in Beziehung auf ein Höheres steht. Fassen wir nun das Schöne als eine Vollendung des Daseyns auf, so

muß sich darin Vollendung der Erscheinung, der Realität und des idealen Seyns vorfinden. So ergibt sich uns der Bestand des Schönen in einem formalen, einem charakteristischen und einem idealen Elemente, und wir erkennen eine formale Schönheit, deren Grundgesetz Harmonie ist, eine charakteristische Schönheit, deren Gesetz Ausdruck heißt, eine ideale Schönheit, deren Gesetz wir Idealität nennen. Wenn wir diese Elemente für die Unterscheidung der genannten Arten der Schönheit in der Abstraction trennen, so besteht dennoch das schöne Kunstwerk nur in der Vereinigung aller dieser Elemente, und keins derselben darf ganz ausgeschlossen seyn. Je nachdem aber das eine Element, das formale, oder das charakteristische, oder das ideale in höherem entscheidenden Grade hervortritt, können wir die Art des Kunstwerks nach ihm bezeichnen. In der höchsten Vollendung durchdringen sie sich alle drei mit gleicher Gültigkeit und gleichem Grade, wobei dann das Gesetz der Darstellung in der Einheit der genannten Gesetze vorliegt. So werden die besonderen Regeln, nach denen die einzelnen Elemente zu behandeln sind, für das Allgemeine gültig, und werden zu Regeln der künstlerisch schönen Darstellung überhaupt. Eine einseitige Auffassung hat freilich von jeher auch einseitige Theorieen herbeigeführt, indem man Eins dieser Elemente getrennt an die Spitze stellte und in ihm das ganze Wesen des Schönen nachwies. Daher die Theorie der Formalisten aus der Kantischen Schule, der Charakteristiker, wie Hirt von Goethe bezeichnet wurde, der Idealisten in neuester Zeit. Im gemeinen Leben begegnet außer den Schulen uns auf anderen Wegen gleicher Irrthum, wenn man aus Mangel strenger Unterscheidung bald das als schön im Allgemeinen zu bezeichnen pflegt, was nur formale Schönheit in sich faßt, bald bei dem allein mit Bewunderung verweilt, was ohne Schönheit der Form durch den grellsten Ausdruck frappirt oder den Drang nach charakteristischer Malerei zur Schau trägt.

§. 5.

Formale Schönheit.

Formale Schönheit nennen wir diejenige, in welcher die freie Form, an sich betrachtet, vollendet erscheint. Das Anschauliche setzen wir dabei als Bedingung der Darstellung voraus. Dieses wird zum Schönen, wenn das Regelmäßige und Geordnete freie Form gewinnt. Nannten wir nun das Anschauliche in der Musik Melodie, so wird diese zur schönen Melodie durch freie Gestaltung in der Kunst, und damit zur Basis aller kunstvollen Musik, wodurch keineswegs geläugnet wird, daß auch ohne Kunstbildung im Leben schöne Melodieen geschaffen werden, welche wol auch der Künstler als brauchbares Material bearbeiten kann.

Damit das freie Wesen sichtbar werde, bedarf es einer geregelten Grundlage. Es wird nemlich für formale Schönheit vollkommene Einheit, Zusammenstimmung aller Theile, harmonische Belebung erfordert; denn das für die Form im Allgemeinen gültige Gesetz ist Einheit oder Harmonie. Wird nun das Regelmäßige in dem blos Anschaulichen schon geeinigt und zusammengehalten, so muß Freiheit hinzutreten, damit ein Geistiges sich unmittelbar als Schönes ausspreche, wodurch es dann Gegenstand einer andern Auffassung wird. Das Anschauliche fällt der Einbildungskraft zu, das Regelmäßige wird in äußerer Verbindung dem Verstande gegeben; das Freie aber und die von Freiheit durchdrungene Einheit erfaßt nur das Gefühl. Wir werden das Daseyn eines solchen Products mit der Form abgeschlossen erachten, und können das formal Schöne auch als das rein Schöne annehmen, von welchem wir sagen, daß es schön sey und nichts weiter, wenn auch dies schon viel besagt.

Die Einheit der Form, welche hier sich vorfindet, ist nicht eine Einheit, welche der Verstand zu Stande zu bringen und zu denken hat; dies wäre die Regelmäßigkeit, von welcher so lange alle Schönheit

ausgeschlossen bleibt, als die Theile äußerlich nach denjenigen Regeln verbunden sind, welche der Verstand ordnet. Beispiele zu dem im Generalbasse aufgestellten Gesetze, wie Albrechtsbergers Uebungen, sind vollkommen regelmäßig, aber ohne alle Schönheit; und so wird eine Musik, welche nach der Grammatik streng ausgearbeitet ist, darum, weil sie regelrecht ist, eben so wenig zu einer schönen, als eine aus mathematischen Figuren zusammengefügte Zeichnung. Die schöne Form wird, als schöne, durch eine von innen stammende Einheit zusammengehalten, deren wir nur im Gefühl gewiß werden. In ihr waltet ein freies Wesen. Die rationalen Verhältnisse, welche zur Basis dienen, müssen sich in irrationale umwandeln, und die bestimmte und strenge Form des Regelmäßigen gleichsam gebrochen und der Nothwendigkeit entrissen werden. Dann ist das Schöne vorhanden. Sobald der Verstand beim Anhören einer Musik genöthigt wird, die Regel herauszufinden und nichts weiter als das Gesetzmäßige übrig bleibt, so kann sie wol interessant seyn, aber sie hört auf als eine schöne zu gefallen. Es gebricht Freiheit des Geistes. Wie die Statue in Quadrate aufgelöst wirkt, so Musik auf Zahlen zurückgeführt. Und so muß auch im Musikalischen das vorhanden seyn, was nicht unmittelbar nachgemessen werden kann, und bei dem wir mit dem Verstande nicht ausreichen. Das Gradlinige und die auf Winkeln gestumpften Linien, und alles Eckige kann die bildende Kunst nicht unmittelbar zur Darstellung eines Schönen verwenden, vielmehr wählt sie die freie Bewegung der krummen Linien und das, was durch krumme Linien beschrieben wird; eben so verfährt die musikalische Kunst, in welcher wir das der Berechnung allein Hingegebene als steif und trocken verwerfen; wir sollten es vielmehr als nicht schön bezeichnen.

§. 6.

Hiermit scheinen zwei unsrer frühern Behauptungen

in Widerspruch zu treten; denn wir sagten, das Interesse des Verstandes wirke in der Musik als ein Wesentliches mit, und auf einer andern Stelle, die Musik sey auch ein Spiel in Tönen. Wohl wird auch der Verstand durch Musik bethätigt, und wir haben das Meßbare in den Verhältnissen nachgewiesen, welche die Harmonik lehrt. Wie könnte der Verstand da seines Rechtes sich begeben, wo die ganze Seele Antheil nehmen soll? Jene Verhältnisse aber, welche immerhin ein Stoff des Nachdenkens werden können, müssen in freie Behandlung treten, es muß immer noch etwas Irrationales übrig bleiben, sonst erstarrt das geistige Leben und hört auf schön zu seyn, oder es war gar nicht vorhanden. Zur Verstandesdemonstration durch Töne darf die Musik nie werden, vielmehr soll sie nimmer aufhören Tondichtung zu seyn. Dies erweiset die Verschiedenheit, welche unter Fugen statt findet. Die Einen gewähren Nichts mehr als musikalische Rechenexempel, Andere dagegen nennen wir wegen ihrer innerhalb der angewiesenen Grenzen und Normen freien Bewegung schöne Werke. Sebastian Bach, ein Meister formaler Schönheit, lieferte Muster dieser Art, wenn er auch bisweilen zu dem Extrem der Verständigkeit hinneigte. Kalte Verstandesmenschen sehen im Gemälde Nichts mehr als Maaß und Größe, und indem sie das Tonstück nur nach dem Generalbaß beurtheilen, geht ihnen das Schöne verloren, wie jener Musiker lieber in das Paradies des Himmels nicht eintreten wollte, wenn dort sich keine Partituren vorfänden. Ueber den berühmten Josquin des Pres urtheilte Luther: er mache aus den Tönen was er wolle, wenn mit andern Meistern die Töne machten, was sie wollten, und bezeichnete damit die unbedingte Macht der Regel.

Wenn dagegen die Musik zu einem freien Spiel in Tönen werden kann, so dürfte wol auch Mancher meinen, das Regellose sey das Freieste und mithin Schönste, oder jegliches Gemisch von Tonbildern ergebe ein musikalisches Kunstwerk. Was aber ist formlose Form, und was

Schein einer Form? Man vergleiche die Musik, mit welcher sich gewöhnliche Virtuosen zur Erprobung ihrer Fingerfertigkeit hören lassen; für schön und schöne Kunstwerke erachtet sie kein Verständiger. Dennoch gibt es, wie früher von uns schon zugestanden worden ist, eine Musik, welche als Tonspiel durch schöne Gestaltung allein schon ergötzt, und mithin in formaler Schönheit das Gemüth erfreut; wir finden sie wenig oder gar nicht bedeutsam; sie enthält ein Schönes, aber nicht das Höhere und Volle, und es mangelt, was wir unter Charakter und Idee begreifen. So haben mithin Compositionen, wie Herz, Chopin, Czerny sie lieferten, allerdings ihren Werth, den der formalen Schönheit, nicht selten freilich geradehin im Mangel der übrigen Elemente, und mithin auch nicht mit der Vollendung, welche Werke über den Wechsel des Zeitgeschmacks erhebt, doch auch bisweilen mit der Belebung, welche ein geistiges Princip im Formellen offenbart.

§. 7.

Durch das Ausgesprochene möchte die Frage, wie das Regelmäßige zum Schönen werde, und wie weit es in demselben noch gültig bleibe, schon beantwortet scheinen, so daß wir uns nur an die Lehren der Tonkunst wenden dürften, um dort zu erfahren, welche Hülfsmittel zu einer Schöpfung schöner Musik nachgewiesen werden. Wohl finden wir die ausführlichste Theorie der musikalischen Verhältnisse vor, doch Niemand hat ausreichend nachgewiesen, wie das mathematisch Bestimmbare unter eine ästhetische Bedeutung tritt. Man hat eine Art Logik in einer Reihe von Regeln aufgestellt, ohne auf eine genauere Bestimmung dessen, was gefällt oder gefallen muß, einzugehen, so daß wir erklärt finden, was zu einer richtig geformten Melodie und zu einer regelmäßigen Harmonie gehört, nicht aber erfahren, wie eine schöne zu Stande gebracht wird, obgleich manche Regel der Harmonik nur auf ästhetischem Grunde ruht. Ver-

weiset man auf das Endurtheil des Gehörs, so bleibt, wenn das Zufällige abgesondert wird, auch in ihm für das, was über Gefallen und Misfallen entscheidet, immer das geistige Gefühl zu beachten. Ueberdies scheint, wenn diese letzte Instanz nicht von einer mathematischen Gewißheit und einem Abschluß der Regeln wissen mag, noch kann, nicht möglich eine Grenzlinie im Voraus und scharf zu ziehen, welche das Zufällige und das Verwerfliche in der Tonverbindung trennt.

Das streng Regelmäßige liegt dem Verstande als begreiflich und meßbar vor, und gewährt zwar eine Erkenntniß der Nothwendigkeit in der Zusammenstimmung der Theile, aber kein ästhetisches Interesse. So liegt oftmals nicht weit entfernt, daß es in das Monotone übergehe. Man vergleiche Gesangcompositionen, in denen die Stimmen des Düetts nicht aus der Verbindung von Terzen und Quinten weichen, oder in Sextengängen nur gleichen Quarten folgen. Daher muß das Proportionirte, um der Starrheit zu entgehen, eine größere Mannichfaltigkeit in sich aufnehmen, bei welcher zwar immerhin ein Meßbares verbleibt, aber in der vielfacheren Zusammensetzung der Theile, wenn auch innerhalb bestimmter Verhältnisse, der Eintritt freierer Bewegung nach dem Princip des geistigen Lebens leichter wird. Höher und höher erhebt sich der freie Geist, wo dann die Messung aufhört, der Verstand nicht mehr nach Begriffen ordnet, und das Gefühl bis zu einer gewissen Grenze im Gebiet des Unmeßbaren vordringt und die ihm zuständige Einheit erfaßt. Man löse einen Beethovenschen Satz in seine dem Verstand erkennbaren Proportionen und Verhältnisse auf und bewundere, wie frei sich der Künstler im Gebiete des Regelmäßigen bewegt, so daß ihm der Verstand nicht mehr zu folgen vermag, das Gefühl aber sich mit ihm aufschwingt. So enthält das Schöne immer ein Unaussprechliches, was nicht demonstrirt werden kann, ein Geheimnißvolles.

Das Disharmonische tritt dann ein, wenn das Einzelne sich so wenig zur Einheit fügt, daß das Gefühl alsbald das Widerstrebende auffindet und von ihm verletzt wird. Bei einer Composition, welche in unreimbaren Harmonieen oder in erzwungenen Verbindungen derselben, in Querständen sprungweis und gewaltsam zu erreichen sucht, was allmälig erstrebt selbst ein Gefallen auf sich ziehen würde, liegt die Ursache, welche das Gefühl sich abwenden läßt, in der Unmöglichkeit das Gegebene einer Einheit unterzuordnen und in der Gewißheit, daß geistiges Leben nur in reinem Einklang erscheint. Hierbei aber muß man in Erinnerung behalten, daß auf dem ästhetischen Gebiete Consonanzen und Dissonanzen nicht in einem directen Gegensatz stehen, sondern nur entschiedene und nicht entschiedene, abgeschlossene und werdende Formen vorhanden sind. Ein Verlangen und Streben nach Harmonie, wie die Dissonanz ausspricht, ermangelt nicht der ästhetischen Bedeutung. Gesteht man zu, daß die Dissonanzen als Durchgangstöne gefallen, so wird die Frage entstehen, ob etwa der Durchgang durch eine vermeinte Qual des Ohrs und Gefühls als eine Läuterung wirken soll. Vielmehr triumphirt in solchen Auflösungen die freie Kraft des Geistes, welcher durch den Widerstreit sich entwickelnder Elemente im Werden zu einem festen und reinen Bestand vordringt. Daher sprechen wir der Dissonanz mit Recht eine freie Form zu, und betrachten die Einkehr in die Consonanz als Ziel des nach Einheit Strebenden. Wo irgend Schönheit von der Kunst aufgenommen ward, konnte die Verwendung der Dissonanzen nicht fehlen, und mit Wahrheit darf der geniale frei schaffende Künstler behaupten, dasjenige, was anderwärts und nach der theoretischen Regel verworfen werden möchte, klinge unter seiner Hand wohl. Eine vollkommen schöne Darstellung läßt sich unter Enthebung aller Dissonanz nicht als möglich denken.

§. 8.

Weit entfernt sich von aller Regel loszusagen, bestimmt die formale Schönheit derselben nur die fesselnde und beengende Kraft. Wo dagegen eine kühne Entäußerung eintritt und die Phantasie kein Gesetz anerkennt, da verirrt diese sich ins Unbestimmte und Unklare und kann sogar als krank erscheinen. Dem Genie ist Vieles zu willigen, nur dürfen die Gebilde nicht Nebelgestalten seyn oder des festen Bodens ermangeln; im Gegentheil fällt dem Genie die unabweisbare Forderung zu, so nach Bewältigung der Regel frei zu schaffen, daß diese nicht untergehe. Wir haben freilich in unsern Tagen eine Unzahl sogenannter genialer Musikwerke erhalten, in welchen hinschwebende Bilder ohne innere Beseelung durch alle äußere Lebendigkeit und Verzierung nicht Wohlgefallen erwecken, weil ihnen die Grundlage besonnener Ordnung und Realität abgeht. Drängt sich die Regel mit Anspruch vor und stolzirt auf die Obermacht des Verstandes, so ergibt sich Steifes, Pedantisches; verliert sich das Ganze in Unbestimmtheit, mangelt Proportion und Einheit, so schweben Schattenbilder vorüber, die nimmer schön heißen können und die Seele unbefriedigt lassen. Künstler wie Mozart und Beethoven blieben auch im freisten genialen Fluge mit der Schönheit der Form vertraut und ehrten deren Gesetze.

§. 9.

Die formale Schönheit kann in der Musik nur in der fortschreitenden Bewegung erscheinen. Ein einzelner Ton ist an sich nicht schön, wenn er auch angenehm seyn kann; ein einzelner Accord bildet, wie wir oben sahen, noch keine Musik, kann aber wohlgeordnet und in der Verbindung durch Einstimmung der Theile befriedigen. Diese Zusammenstimmung und Reinheit beruht auf akustisch mathematischen Verhältnissen und gewährt das für schöne Darstellung taugliche Material. Wie der reine Ton in der Einheit besteht, in welcher

sich keine unregelmäßige Schwingung einmischt, und welche daher leicht und mit einem Male vom Sinne erfaßt wird, so dürfen in einem vollkommnen Accorde die einzelnen Bestandtheile der Töne nicht mehr zu unterscheiden seyn, und wir können von einem schönen Accorde nur in sofern sprechen, als, abgesehen von dem Charakteristischen, in der Verbindung eine freie Fügung sichtbar wird. In dem Melodischen wird formale Schönheit offenbar, in sofern es nicht allein die eigentliche Melodie bildet, sondern auch die modulirte Folge der Harmonieen bestimmt und den Rhythmus gestaltet; in dieser dreifachen Region ist die Bewegung dann innerhalb der proportionirten Einstimmung eine freie, und spricht darin geistiges Leben aus. Blicken wir nochmals zurück auf das dargebotene Material, dürfen wir selbst in der ungleichschwebenden Temperatur den Vortheil, welchen sie ästhetisch gewährt, nicht übersehen. Mag immerhin in einer gleichschwebenden Temperatur der Charakter der Dur- und Moll-Tonarten mehr hervortreten, ja vorherrschen, so bleibt in einer ungleichschwebenden der Bewegung immer mehr Freiheit, und jene größere Bestimmtheit kann dem Schwebenden in der Tauglichkeit für schöne Darstellung nicht gleich kommen.

Die Theorie stellt aus der fast unzähligen Menge von Formen der Tonbewegung diejenigen heraus, welche unstatthaft erscheinen und benennt sie als die unregelmäßigen. Sie verfährt hierbei nur negativ, weil über die Möglichkeit gefälliger Verbindungen meist nur nach der Erfahrung entschieden werden kann. In diesen Formen melodischer Fortschreitung tritt Schönheit ein, indem die Darstellung eine freie wird. Nach dem Grade verschieden, ist dem Künstler die Anwendbarkeit möglicher Formen zu berücksichtigen, und die Theorie lehrt mit Recht, daß die sogenannte gehende Bewegung, und in dieser wieder die diatonische, nicht allein durch ihre Bindung die einfachste und natürlichste, sondern auch die am meisten proportionirte ist, daß dagegen bei der sprin-

genden Bewegung das leichtfaßliche, mithin melodische, mehr oder minder gebricht, in gewissen Ausschweifungen aber das Ungereimte geradehin verworfen werden muß. Wenn ein Sprung in den chromatisch veränderten Ton versetzt, nennen die Musiker es einen Querstand, und wirklich wird dadurch das Gesetz der Einheit verletzt, ob ohne oder mit Ausgleichung, muß der Zusammenhang ergeben. Leicht faßlich und statthaft ist der Fortschritt zu einem andern Intervall derselben Harmonie, minder melodios der Uebergang in ein Intervall einer neugewählten Harmonie, und um so mehr, wenn die neue Harmonie disparat absteht und hart lautet. Als verwerflich bezeichnet die Theorie alle Fortschreitungen durch ein übermäßiges Intervall (von *es* zu *fis*), in die verminderte Terz (von *as* zu *fis*), in die verminderte Quarte (von *f* zu *cis*), in die große Septime (von *h* auf *c*) und viele Andere; allein schon haben einsichtsvollere Theoretiker Einschränkungen zugelassen und bald von der Milderung durch Nebenverhältnisse, bald von der langsameren Bewegung Entschuldigung bezogen. Fragen wir aber nach dem Grund der Verwerflichkeit in gewissen Bewegungen, so zeigt er sich als die Verletzung des Proportionirten in den Beziehungen der Theile, wodurch mithin die Erschwerung oder Unmöglichkeit der Auffassung bewirkt wird; es mangelt die Einheit beim Schwanken einer nicht harmonischen und nicht regelmäßigen Grundlage. Die Verwandtschaft der Töne und Tonarten gibt eine Norm für das melodisch Proportionirte und zur Einheit Verbindliche. Dies erweiset die mathematische Demonstration, wie schon die Erfahrung, nach welcher nahe und ferne Verwandtschaft unterschieden wird. Das außer dem zweiten und dritten Grade Gelegene zeigt sich schwer oder nicht vereinbar. So stehen die Durtonarten mit der Durtonart der Dominante (Quinte) und der Unterdominante (Quarte), mit der Molltonart des eigenen Tons und der kleinen Unterterz in nächster Verwandtschaft, die Molltonarten mit den

Molltonarten der Dominante und Unterdominante, mit der Durtonart des eigenen Tons und der kleinen Terz. Baut aber eine schöne Darstellung auf festen Boden und achtet der rationalen Verhältnisse, so muß ihr dann unbenommen seyn frei zu walten und geistiges Leben in seiner Form hervortreten zu lassen. Diese Freiheit kann von keinem Gesetz geboten oder geordnet werden, und daher ists thöricht, den Verstand um eine Regel für dasjenige anzusprechen, was allein dem Gefühl zu behandeln anheim fällt.

Wo strenge Gleichartigkeit und identische Formen die erforderte Mannichfaltigkeit aufheben, da schwindet auch die Möglichkeit schöner Darstellung. Mag daher immerhin das Verbot des Tritonus oder der Folge durch drei ganze Töne von unsern Theoretikern beseitigt werden, ästhetisch bleibt es gültig, weil diese Folge eine größere Mannichfaltigkeit vermissen läßt und allzu regelmäßig erscheint. Nimmer wird der Fortgang durch *c d e fis* für schön erachtet werden, und man frage Sänger, ob sie im Stande sind, diese zu große Regelmäßigkeit zu handhaben und die Scala in ganzen Tönen rein zu singen.

§. 10.

Das Gesagte gilt in Allem auch für die Folge parallel und gleichzeitig vernehmbarer Töne oder die Harmonieenfolge, über welche die Theoretiker seit alter Zeit abgeschlossene und strenge Gesetze aufzustellen sich bemüht haben, ohne nach dem ästhetischen Grunde zu fragen; daher Gottfried Weber nicht gegen das Recht verstößt, wenn er die Verbote nicht unbedingt gelten läßt, sondern Zweifel entgegenstellt. Er fügt hinzu: manche Verbindung klinge auffällig und hart, aber theils können sie durch hinzutretende Hülfen gemildert werden, theils fände auch das Fremde und Herbe, ja selbst das Barocke oft seine wirksame Stelle. Sicherer würde er das formal und charakteristisch Schöne unterschieden

haben; denn Vieles, was formal unzureichend erscheint, gewinnt seine Gültigkeit durch die charakteristische Bedeutung. Parallelen in Terzen sind die faßlichsten und werden deshalb auch zum Oeftern angewendet, allein Vogler verlachte nicht mit Andern die Lehre der ältern Theoretiker, welche diese Fortschreitung für verwerflich erklärten. Das Verbot sollte nemlich hierbei nicht auf ein Falsches, sondern auf das minder Schöne gerichtet seyn, wie der Zeichner die Quadratformen vermeidet, wenn zwei gleiche Parallellinien hervortreten, und der Maler das Monotone in der Farbengebung, falls es nicht zum charakteristischen Ausdruck dient, beseitigt. Schon Marchettus von Padua und Johannes de Muris im 14 Jahrh. sprachen die Regel aus, daß Octaven und Quinten nicht in gerader Bewegung auf einander folgen dürfen. Diese Regel stellte sich als Gesetz fest, und nur die neueste Zeit hat mehr im Drange einer gewissen Genialität, als nach Erkenntniß des Princips es aufzuheben versucht. Als im 10 Jahrhundert Hucbaldus Diaphonien in Quinten und Octaven verfaßt hatte, erklärte sie Guido von Arezzo im 11 Jahrh. für hart, allein sie wurden nicht verpönt, und als die Terz dazu gekommen war, schien man in der gleichgehaltenen Folge des Dreiklangs einen reichen Gewinn erreicht zu haben. Doch die tolerantesten Lehrer müssen noch eingestehen, daß die Parallelfortschreitung durch Octaven und Quinten meistens widrig klingen, und daher zu vermeiden sey. Natürlich können wir diese Fortschreitung wol nennen, und die Erfahrung bestätigt es, da der Gesang des gewöhnlichen Lebens und die Register der Orgel, welche Mixturen heißen, uns Beispiele der Anwendung darbieten. Auch kann die mehrfache Aushülfe, welche Octaven und Quinten zu verdecken, auszugleichen und zu entschuldigen zugestanden wird, nimmer das Gesetz selbst aufheben, welches das Unschöne von dem Verbrauch der Kunst ausschließt. Mag immerhin, wie Maaß sagte, das Erweichte nicht mehr hart seyn, so wird das Uner-

weichte, was zum Grunde liegt, stets verletzen. Uns kommt es zu nach dem Grunde zu fragen, welcher kein akustischer, sondern ein ästhetischer ist. Eine bloße Verweisung an das Urtheil des beleidigten Ohrs reicht nicht hin, und schon Koch fragte dagegen, ob nicht vielmehr der Verstand beleidigt werde. Kepler und nach ihm Andere glaubten den Grund darin gefunden zu haben, weil die Terzen und Sexten groß und klein, und dadurch verschieden eintreten können, die Quarten aber immer in der reinen Consonanz sich gleichbleiben und deshalb die Möglichkeit einer Umwandlung ausschließen. Oberflächlicher beruhigten sich diejenigen, welche die bloße Wiederholung eines Gleichartigen als Grund annahmen, uneingedenk der unzähligen Fälle, in welchen das Gleichartige, wie in Sexten, in Terzen, in Quarten, auch wiederholt kein Misfallen erregt. Scharfsinniger mag die Erklärung bedünken, daß Quintenparallelen in gerader Bewegung darum misfallen, weil die in ihnen liegenden Dreiklänge einander nicht in nächster Verwandtschaft, sondern in Harmonieensprüngen berühren. Sie enthält auch wirklich ein Wahres, welches wir nicht zurückweisen dürfen. Doch einmal ist das, was hier vor Allem misfällt, nicht sowohl das Disparate, als das Matte, Geistlose; dann ist die Unterlage der Dreiklangsharmonie eine erst herangezogene, und dasjenige, was hier zu beurtheilen vorliegt, wenn es nächstliegende Quinten betrifft, macht nur den Fortschritt zu einer Secunde aus, was in Terzenfolgen nicht misklingt. Die Aufnahme der Terz in den Dreiklang der Quintenfolge kann das Widrige wol erhöhen, aber auch vermindern (man vergleiche $\begin{matrix} d \\ G \end{matrix} \cdots \begin{matrix} g \\ c \end{matrix}$ mit $\begin{matrix} d \\ h \\ G \end{matrix} \cdots \begin{matrix} g \\ e \\ c \end{matrix}$), und misfällig ist an sich die Quintenreihe auch ohne den substituirten Dreiklang. Wie könnte, wenn das Disharmonische der Grundlage die Hauptursache ausmachte, eine Milderung von der Einschaltung harmoniefremder Töne, wel-

che die parallele Richtung tilgen, bezogen werden? Nicht der Mangel der Verwandtschaft oder der vorauszusetzende Harmoniesprung, welchen wir anderwärts auch ohne Anstoß finden, kann die alleinige Ursache oder den Hauptgrund ausmachen, sondern die Form der Quinte selbst. Meine Ansicht ist folgende: Man unterscheide im Voraus die Bildung der Harmonieen von deren Folge, welche immer nur unter melodischem Gesetze steht. Dann ergibt sich, daß die Octaven- und Quintenfolge regelmäßig ist, aber zu regelmäßig. Die Quinte besteht nach der Octave in der reinsten Consonanz von 2:3 und hat in dieser abgeschlossenen Gleichheit den geringsten Grad des Charakteristischen, und so viel wesentliche Gleichheit und Verwandtschaft mit dem Grundton, daß nur mit ihr ein Accord zu Stande kommen kann. Dabei enthält sie eine solche Leerheit, daß die Terz ihr erst entschiedene Bedeutung verleiht. Zwei und mehrere gleiche Quinten verbunden schließen alle Freiheit der Bewegung aus, welche bei jedem anderen Verhältnisse mehr Raum gewinnt, wie schon in den Terzen, welche überhaupt eine größere Elasticität besitzen. Dies gilt für alle Octaven und Quintenfolgen. Der Erfolg entspricht dem, welcher in der zeichnenden Kunst aus der Verbindung zweier oder mehrerer gleicher Parallellinien hervorgeht. Bildet sich die Parallele zweier Stimmen harmonisch aus, und schließt Dreiklang sich an Dreiklang, so kommt die Verwandtschaft der Harmonieen hinzu, und kann bei nächster Verwandtschaft das Starrregelmäßige gefälliger machen (wie bei Mozart *b g / g es / es c* innerhalb der Verwandtschaft von Dur und Moll), oder bei entfernter das Misfällige erhöhen. Die Beziehung nemlich gebricht da und der begonnene Faden läßt sich nicht fortführen. Sobald aber auch zwischen einfache Quinten dazwischen tritt, was freiere Form hinzufügt (Unterbrechung durch Pausen, Erhöhung des Accents), oder was eine freiere Umklei-

dung darbietet (im vielstimmigen Satze, in der Mischung ungleichartiger Quinten, in Gegenbewegung), oder was als Mittelglied für die Beziehung fremdartiger Verbindungen dient, so mindert sich oder schwindet das Mißfällige, und statt die Anwendung in der Kunst unter ein unbedingtes Verbot zu legen, wird dem Künstler die Aufgabe gestellt, aus dem formal unschönen Stoff einen schönen und namentlich für charakteristische Darstellung brauchbaren zu schaffen. Ein beweisvolles Beispiel gibt Hummel im Sanctus seiner dritten Messe, wo das an sich mißfällige Schaale im Fortschritt reiner Quintenparallelen der Sopran- und Tenorstimmen $\binom{cis\ f}{fis\ b}$ anderwärts ausgeglichen und sogar contrastirend durch die geschickt vermittelte Ausweichung aus *h* moll in *b* dur interessant wird. Ueberschauen wir die Schicksale des aufgestellten Theorems, welches alle aufgebotene Genialität nicht vernichten wird, in der Verwendung der Kunst, so ergibt sich, daß als mit Palästrina schöne Darstellung begann, auch die Mittel zur Milderung der Härte in der Gegenbewegung und in der Verlegung der Quintenfolge in die Mittelstimmen gefunden wurden.

Was in den Quintenfolgen verwerflich erscheint, beruht auf demselben Grunde, auf welchen eine Menge in der Compositionslehre ausgesprochener Verbote zurückführen. Wenn in einem Duett, in welchem doch zwei Stimmen eine Harmonie bilden sollen, mithin die Eine der Anderen zur Baßbegleitung dient, noch eine besondere Baßbegleitung hinzukommt, so hebt sich die Beziehung der zweiten zur ersten Stimme nicht selten auf, und es kann nicht fehlen, daß an einzelnen Stellen eine so strenge Gleichheit, wie etwa in aufeinanderfolgenden Quarten, entsteht, so daß sie für zu abgemessen und mißfällig erachtet wird; denn es gebricht die freie Bewegung formaler Schönheit. Schreitet im vierstimmigen Gesang eine Stimme zu einem Ton, welchen eine andere Stimme schon hält, so ist wohl zu beachten, ob die Minderung

des Mannichfaltigen nicht der Schönheit Eintrag thut. Der Streit, in welchen Neuere, wie Gottfried Weber, die von den Alten verworfenen Terzenparallelen als „nicht übelklingend" vertheidigt haben, hebt sich von selbst auf, wenn man nicht an ein Unreimbares denkt, was nicht vorhanden ist, sondern die symmetrische Gleichheit in Rücksicht nimt, welche das Ohr bald scharf auffaßt, bald in der nicht so scharfen Abgrenzung der Terzen weniger hervortreten hört. Einen gleichen Grund erkennen wir in den Quartenparallelen, die, wenn die Sexte hinzukommt, wie in Schichts Ende des Gerechten auf der letzten Seite, nicht misfällt, und nur eine abgeschlossene Gefühlslage bezeichnet; wir halten uns da an die Terzsextenverbindung, in welcher das Starre sich verflüchtigt.

§. 11.

Die melodische Fortschreitung, als solche oder als Grundlage der Verbindung von Harmonieen, bildet Gruppen von Tonreihen, die wir Figuren, in weiterem Umfang, Formeln, Sätze oder anders nennen. Die Melodie entwickelt aus sich in ihren einzelnen Theilen eine größere oder geringere Menge von Tönen in verschiedener Ordnung und Stellung, die in sich wieder neue Melodieen ergeben. So wächst die Mannichfaltigkeit, der Umfang erweitert sich, und es tritt für die zu gewinnende Einheit eine mehrfache Unterordnung ein. Diese Entwickelung können wir oft als eine Zerlegung der Melodie in ihre Theile betrachten, wie ein Begriff in Theilvorstellungen aufgelöst wird. Das Regulativ dieser Gruppirung aber liegt entweder in der Natur und Verwandtschaft der melodischen Töne, oder in der mit der Melodie verbundenen Harmonie, oder es kann Beides vereint wirken. Hinzu kommt das Rhythmische, welches gleichfalls Figuren bildet, wie in der Auflösung eines Viertels in vier Sechszehntheile oder in eine Triole.

An die Bildung der **Figuren** ergeht vor Allem

die Anforderung formaler Schönheit, abgesehen von aller charakteristischen Bedeutung, und es erneuert sich auch hier das Gesetz der freien Darstellung eines in Einheit verbundenen Mannichfaltigen. In der zeichnenden Kunst hat es nimmer gelingen wollen, die Gruppirung auf bestimmte Arten und Grundformen zurückzuführen; eben so wenig ists in der Musik möglich, das Anwendbare unter eine genaue Classificirung zu stellen; denn was hier das schaffende Princip ausmacht, ist eben die Freiheit, die keinem äußern Gesetze unterworfen ist. Für instructive Zwecke bleibt eine Sammlung des Musterhaften zu wünschen, an welche sich Regeln der Anwendung schließen könnten. In solche von freier Geistesregung ausgehende, immer neue Gestaltung wird aber das Schöne nur nach Voraussetzung einer proportionirt verbundenen Mannichfaltigkeit eintreten. Daher darf das Symmetrische auch da weder fehlen, noch überwiegen, das Regelmäßige nicht vorwalten und doch auch nicht aufgehoben seyn. Selbst verschobene Figuren, welche der Symmetrie entbehren, können in musikalischer, wie in bildender Kunst durch ihre scheinbare Unordnung zu einer schönen Darstellung tauglich werden.

Der Künstler erprobt seine Tüchtigkeit darin, daß er aus einer, wenn auch sehr einfachen Grundlage einen Reichthum entwickelt, welcher die Freiheit des Geistes sowohl in der Mannichfaltigkeit der Gestaltung, als auch in der Beziehung auf die Einheit kund werden läßt. Vorzüglich aber wird er da die Gediegenheit seines Geschmacks bewähren, wo er einzelne Figuren zur Ausschmückung verwendet.

Aus den Figuren entwickeln sich Ausführungen, die man Formeln und Sätze zu benennen pflegt. Kunstgerecht verbunden bilden sie Perioden, in welchen, wie der Gedanke in der Rede, das Gefühl seine Darstellung findet und die musikalische Idee ausgesprochen wird. In ihnen waltet formale Schönheit, wenn der Organismus der Gestaltung auf der einen Seite alle

wesentliche Theile wohl verbunden in sich trägt, auf der anderen durch keinen Zwang das freie Leben beschränkt wird. Richtige Gliederung, genaue Verbindung und feine Rundung machen die hierbei gültigen Forderungen aus.

§. 12.

Wenn den Figuren überhaupt als Schönes zukommt, in freier, doch regelmäßiger Bewegung das Gefühl auf eine Weise auszusprechen, welche unmittelbar durch die Form befriedigt und ergötzt, so tritt eine andere Beurtheilung ein, sobald in dieser Form eine charakteristische Bezeichnung oder eine ideale Bedeutung erscheint. An sich aber kann schon die Vollendung der Form, in welcher das Todte beseitigt, das Starre belebt, das Gefühl in seiner Regsamkeit treu wiedergegeben ist, genügen. Dabei hat nun das Gefühl selbst im Bunde mit der Phantasie die sicherste Wahl seiner Zeichen. Zögen die Künstler bei dieser Wahl namentlich in Rücksicht, daß das Naturgemäße wol mehr als das Künstliche vermag, und daß auf jenes hin ein rein ausgebildetes Gefühl sicherer leitet, als alles spitzfindige Nachsinnen, so würden sie in der Annahme und Verarbeitung der Figuren nicht so häufige Fehlgriffe thun, und Sänger und Spieler nicht durch vermeintlich schmückende Coloraturen den formellen Charakter der Melodieen zerstören, oder von der Schönheit sich entfernen. Am leichtesten führt der Weg zur Leerheit ab. Ertheilen die Figuren, richtig verwendet, Leben und Anmuth, so wird auf der anderen Seite durch sie auch nicht selten das Gehaltvolle und Gewichtige in flatternde leichte Trugbilder aufgelöst und verflüchtigt. Ja unsere Zeit hat Producte in großer Menge aufzuweisen, von denen wir sagen können, die Musik sey in Figuren untergegangen, oder von einer aufgetragenen Folie niedergehalten.

Was durch das Einfachste geleistet werden kann und wie ein feingebildeter Schönheitssinn die vielfachen Wei-

sen herausfindet, in denen eine einzelne Figur zu verwenden und in dem Ganzen zu verarbeiten ist, hat am meisten Beethoven gezeigt. Man betrachte, um des Einfachsten zu erwähnen, in dem Concert für Pianoforte (*C* moll Op. 37) die Figur aus dem dritten Tacte des Allegro, die so oft, aber immer in neuer Schönheit wiederkehrt; man vergleiche den wohlgeordneten Reichthum, welcher in den Symphonieen, wie die heroica, Gruppe an Gruppe reiht. Es würde nicht ohne Interesse seyn, wenn wir historisch dargestellt fänden, wie sich die Kunst als figurirende ausgebildet hat, wie die Wahl und Erfindung der Figuren einem steten Wechsel der Zeit, und man kann sagen, der Mode unterworfen war und wie eine jede Periode dadurch charakterisirt wird. Die Ausschmückungen der Tonreihen oder Melodieen, welche neben der Ausbildung der Fuge sich entwickelten, wurden bald als Zufälligkeiten behandelt und von den Franzosen broderies genannt, bald, wie von Emanuel Bach, als wesentliches Kunstmittel angewendet und von dem Zauber der Schönheit belebt. Die Componisten waren theils solche, welche den eben herkömmlichen und im Geschmack der Zeit constatirten Formen beschränkten Geistes anhingen und so mit ihrer Freiheit auch die freie Schönheit aufgaben (man denke an Couperin, in neuer Zeit an Gyrowetz und Gelinek), theils besonnene Künstler, denen auf der einen Seite die Gesetzlichkeit der Kunst eine unverletzliche galt, auf der andern aber auch in der Verzierung die Aufgabe schöner Darstellung stets und klar vor Augen schwebte. Hier bleibt ein nicht genug zu würdigendes Muster Sebastian Bach, welcher z. B. in seinen Variationen ein Kunstwerk des Contrapuncts aufstellte, aber zugleich Tongewebe lieferte, in denen die freieste Bewegung so mit der festen Grundlage einstimmt, daß sie aus Einem erwachsen scheinen und die Schöpferkraft eines unendlichen Geistes beurkunden.

§. 13.

Fragt man nach dem, was herkömmlich von den Lehrern der Theorie wie von den Kennern der Kritik musikalischer Gedanke (unter Franzosen idée) genannt wird, so lautet die Antwort, daß es schwer falle, davon eine Definition aufzustellen, oder man erhält, wie bei Reicha, die Angabe, es sey darunter ein natürlich fließendes oder eine harmonische leicht faßliche Phrase zu verstehen, und man ist dadurch so wenig belehrt als vorher. Unter musikalischem Gedanken, einem aus der Sphäre des Verstandes entlehnten Worte, kann nichts anders begriffen seyn, als ein anschauliches Tonbild, welches einem bestimmten (wenn auch nicht bestimmt gedachten) Gefühle entspricht und welches, weil jeder einzelne Theil in ihm zu vielfältiger Association sich eignet, einer weitern Entwicklung fähig ist. Wir nennen ihn leer, wenn wir in ihm nur zufällig verbundenes Aeußeres, also zusammengestellte Töne erkennen, nicht aber ein Geistiges oder ein zum Grunde liegendes Gefühl, wodurch es zum Herzen spricht und Gedanken anregt. In der ersten Aufstellung eines solchen Gedanken und in dessen Entwicklung hat der Künstler vor Allem die Aufgabe formaler Schönheit zu lösen; denn diese kann auch von der vollsten Bedeutsamkeit nicht ganz ersetzt werden, und macht das Dargestellte zum Kunstwerk. Wollte man nun allein auf die Gesetze der Harmonik zurückweisen, um aus ihnen die Form zu entnehmen, in welcher der Gedanke erscheinen dürfe, so würde dadurch doch nur grammatische Correctheit, nicht Schönheit gewonnen werden. In jener muß diese einkehren. Für diese aber ist auch hier kein anderes Gesetz geschrieben, als unter welches wir die Darstellung der Melodie und Harmonie gestellt sahen, und nach welchem Tongruppen gebildet werden; der Gedanke und das aus ihm geschaffene Musikstück muß in harmonischen (einstimmenden) Verhältnissen freie Gestaltung zeigen, alles von dem Verstande Erfaßbare, alles Regelmäßige und Rationale

als freies Spiel erscheinen, das Starre fließen, das Kalte athmen, und so ein geistiges Wesen das Ganze durchdringen. Um Gedanken spricht man auch jetzt noch jedes Musikwerk an; doch nicht immer enthalten sie Gedanken in schöner Form, oft wol gar ein ästhetisches Vacuum als Tummelplatz der Virtuosenkünste. In dem Wechsel der Tonhöhe, der gesteigerten und geminderten Stärke der Töne, in der melodischen Verbindung, in Figuren und Harmonieen, in der rhythmischen Bewegung führt der geschickte Künstler die Gedanken aus und durch, und stellt so ein Ganzes, aber in einer anschaulichen Form auf, in welchem Maaß und Freiheit zugleich wirken, und das Wohlgefallen am Einklang verschiedener Elemente wecken. Die Gegensätze der einzelnen Theile, welche als unerläßlich erfordert werden, müssen zu einander sich hinneigen, können scheinbar sich widersprechen, müssen aber doch in den Organismus einstimmen und jeder Zufälligkeit entnommen seyn. Wie mannichfaltig und kunstvoll auch der Ausbau seyn mag, er kann nur im Ebenmaaß und Einklang und als Organismus eines Ganzen bestehen. Hierbei sind der musikalischen Darstellung Formen gegeben, wie sie die Poesie in der Sprache vorfindet und anwendet, die sogenannten rhetorischen Figuren. In denselben haben wir zuerst, ehe sie noch dem charakteristischen Ausdruck dienen, eine formale Gültigkeit anzuerkennen, indem durch ihre Anwendung bald Mannichfaltigkeit, bald Einheit, bald freie Bewegung erreicht wird. Eine nicht geringe Zahl der in der Sprache verwendeten Figuren lassen sich in der musikalischen Darstellung nachweisen. Wir finden auch hier Synonymen als den Umtausch gleich geltender Töne, Epitheta als die beigegebene nähere Bestimmung oder als eine schmückende Zierde, Inversionen als Umwendung der ausgesprochenen Form, das Asyndeton als unverbundene Zusammenstellung, das Hyperbaton, wenn mit einer Art von Unordnung die Theile in einander geschoben erscheinen, Wiederholungen in Tongruppen und

einzelnen Sätzen, Steigerungen nach einem Höheren, Senkungen nach Unten, Aposiopesen als plötzlich abgerissene Folge, Parenthesen, indem in eine sonst zusammenhängende Tonfolge ein Zwischensatz eingeschaltet wird. Alle diese Figuren würden wir leicht durch nachgewiesene Beispiele aus bekannten Werken erläutern können, wenn sie nicht dort vielmehr zum charakteristischen Ausdruck bestimmt wären; hier aber haben wir nur das rein Formale in Rücksicht zu ziehen und in wiefern dem Künstler die Aufgabe gestellt wird, in allen solchen Figuren auch dem Gesetz formaler Schönheit zu genügen. Die Verwechslung beider Arten der Schönheit hat die Kritiker nicht selten zu falschen Urtheilen geführt. So finden wir (Musik. Zeitung 12. Jahrg. S. 24) in Beethovens Pastoralsymphonie im dritten Satze getadelt, daß man mit dem neunten Tacte unsanft aus *f* dur in *d* dur geworfen werde, daß die Haupttonart nicht festgehalten sey, daß ein Unisono durch 44 Tacte hindurch ermüde, daß die Verwandlung des Dreivierteltacts in den Zweivierteltact und die Unähnlichkeit der Figuren des letzten Satzes mit dem des Hauptsatzes der Einheit des Ganzen Abbruch thue. Dies Alles ist vom Standpunct, welchen der Beurtheiler nur einseitig faßte, nemlich in Hinsicht formaler Schönheit vollkommen wahr und richtig aufgefaßt, allein Beethoven ging hier einzig nur auf charakteristische Zeichnung des ländlichen Lebens, wie es sich in seiner Derbheit und formlosen Freude äußert, aus, und das Urtheil bleibt dahin zu berichtigen, daß der Künstler hier die formale Schönheit zurückgestellt, die charakteristische bevorzugt hat, mithin nur zu bestimmen bleibt, ob diese Zurückstellung zu einer wirklichen Vernachlässigung oder gar tadelnswerthen Lossagung geworden ist. Italiener haben nicht selten vollkommen genug an formaler Schönheit und werden schon durch eine Musik befriedigt, welche über diese Grenze nicht hinausreicht, wenn der Deutsche nach charakteristischem Ausdruck und idealer Beseelung verlangt. Sollen wir auch hier einen

Namen, welcher statt Aller gelte, als den musterhaften aufführen, so wählen wir wieder Sebastian Bach, ohne zu fürchten, daß man hierbei eine affectirte Modeliebe oder ein Streben nach Paradoxem voraussetzen werde. Die größte Mannichfaltigkeit im Besondern und im Aufbau ganzer Werke stellt sich uns in einer streng gehaltenen Einheit dar, die Einförmigkeit ist verbannt, so daß nur selten vier Töne in der Folge der Tonleiter sich gleichförmig an einander schließen; wenn er in manchem Werke streng an Einheit haltend das Regelmäßige und Meßbare hervortreten ließ, so ward im andern die lebendigste Phantasie kund, welche die ergriffenen Ideen durch die verschiedensten Beziehungen immer von neuen Seiten zeigt und mit sich in dem Fluge fortreißt, während der Verstand durch ein reiches Interesse beschäftigt ist. So kommt es, daß die Einen Alles in seinen Werken für nothwendig und gesetzlich, Andere für frei und geistig erachten; und Alle haben hierbei Recht; denn Beides liegt vereint und sich durchdringend vor. Nur muß der, welcher ihn richtig würdigen will, des Sinns für rein formale Schönheit nicht ermangeln; denn Bach gibt uns meistens nackte Schönheit, ohne aufgelegten Schmuck und zufällige Zierrath, weshalb wol auch Manche, welchen an reinen Formen nicht genügt, dies mit den Namen der Dürftigkeit oder des Magern und Trockenen belegen, was doch alles weit entfernt liegt, wie dieser Meister weit über seine Zeit hinausschritt, welche in ihm nur die contrapunctische Kunst auffaßte und das Freie seiner schönen Darstellung neben der wahrgenommenen Einheit scharf und richtig aufzufassen noch nicht befähigt war.

§. 14.

Nicht weniger als die Tonfolge ist das Rhythmische dem Gesetz der formalen Schönheit unterworfen. In sofern der Rhythmus, in welchem die Töne zur Erscheinung kommen und Geltung gewinnen, an eine Gesetzlichkeit gebunden ist, welchen wir im regelmäßigen

Abschluß Tact nennen, muß, wenn er als schön wirken soll, das Symmetrische in freie Bewegung treten und das Gleichmaaß mit dem Mannichfaltigen so sich verbinden, daß die vom Rhythmus verliehene Form und Gestaltung innerhalb ihrer Begrenzung geistiges Leben erkennen läßt. So bewegt sich in dem gleichartigen Tact ein durch die Regungen des Gefühls frei gestalteter Rhythmus; wo dagegen das Gleichmäßige beschränkend vorherrscht, entsteht eine berechnete Verständigkeit, welche zum Schwerfälligen und zur Steifheit werden, ja bis zur gänzlichen Unschönheit herabsinken kann. Die heftige Entgegnung, mit welcher Nägeli in allen seinen Schriften den ästhetischen Werth des Chorals abläugnete, und ihn eine veraltete Kunstgattung und erstarrte Musik nannte, ging theils von der tadelswerthen Behandlung desselben aus, theils aber auch von dem beobachteten Mangel an formaler Schönheit. Dieser Mangel bezieht sich auf die vorherrschende rhythmische Gleichheit der Töne, welchen jedoch ein guter Vortrag zu mindern weiß, indem derselbe nicht streng dem Tacte folgend, auch die Geltung der Noten nicht zu genau gegen einander abweist, sondern freiere Belebung in das Regelmäßige bringt. Wir werden im vierten Buche zu erörtern haben, welche ästhetische Bedeutung den Bestand des Chorals rechtfertigt. Die formale Schönheit berührt die rhythmischen Elemente in ihm nur wenig. Jede Verletzung des Rhythmus und Tacts übt eine zerstörende Wirkung auf Melodie und Harmonie aus, und kann auf eine völlige Destruction der Musik führen, wie in einem Quartett; dennoch darf dem Vortrag die Freiheit nicht fehlen, welche die Schönheit überall erheischt. Tactfreiheit ist nicht Tactlosigkeit. Schön wird daher derjenige vortragen, welcher den Tact nicht als anzulegende Fessel, sondern frei behandelt, ohne jemals aus dem Tact zu kommen. Dies verstehen aber diejenigen Musiker falsch, welche durch ein willkührliches Zögern und Eilen einen individuellen Ausdruck erzielen, an das

begleitende Orchester oder den singenden Chor eine fast grausame Anforderung fortdauernden Nachgebens richten und dabei oftmals den Charakter und Sinn eines Kunstwerks zerstören. Bei einem Vortrag, welcher mit dem Zeitmaaße nach Willkühr schaltet, erscheinen nicht selten ganz verschiedene Figuren, und es ergibt sich ein anderer Sinn, ja ein dem Kunstwerk ganz fremdartiger Inhalt. Rhythmen, in denen die Zeitverhältnisse mit dem Kraftverhältnisse einstimmen und beide in sich ausgeglichen sind, erscheinen schöner als diejenigen, in welchen das Eine oder das Andere überwiegt. Auch hier wird Einheit und Ebenmaaß erfordert.

§. 15.

Der Zweck freier Bewegung, welche das Regelmäßige dem Zwang entreißt, hat die syncopirte Bewegung und die rhythmische Rückung erfinden und anwenden lassen. In der Synkope, wo der zweite leichte Tacttheil den Ton an sich zieht, der dem folgenden guten Tacttheil zufallen sollte, mag immerhin dem Regelmäßigen Eintrag geschehen, die gewonnene Bewegung verräth ein geistiges Princip. Auch die rhythmische Mannichfaltigkeit, welche erreicht wird, indem in ungerader Eintheilung des Tactes dem ersten kürzeren und schwächeren Theil der zweite an sich minder schwere durch Länge und Kraft vorgezogen wird, darf nicht als Verzerrung der rhythmischen Proportion betrachtet werden, sondern dient, auch außer charakteristischer Zeichnung (wie in Pergolesis Stabat mater die vielbesprochene Stelle zur Bezeichnung des Schluchzens der weinenden Mutter) zum Gewinn rein formaler Schönheit. Neuere Meister haben für diesen Zweck auch neue Wege gebahnt. So liebt Beethoven eine Figur in eine rhythmisch widersprechende Form zu fügen, wie eine zweitheilige Figur in dreitheilige Form, was eine erhöhte Mannichfaltigkeit gewährt. Vgl. Bagatelles Op. 112 No. 1 im vierten Theile.

§. 16.

Die dynamische Wirksamkeit des Tons und das, was wir in der Kunstsprache Portamento nennen, mit dem verwandten Ueberbiegen und Durchziehen des Tons kann im Kunstwerk nur unter dem Gesetz formaler Schönheit Raum finden. Das Anschwellen und die allmälige Schwächung des Tons und die Ueberleitung des einen in den andern soll die Härte der an sich scharf abgegrenzten Töne mindern, und die schroffe Regelmäßigkeit durch frei bewegtes Leben beseitigen. Auch in dieser Elasticität kündigt sich ein geistiges Wesen an. Nägeli wollte in seiner Gesangschule die Anwendung des Portamento auf eine von aller Kunst zu erzielende Illusion deuten, indem im Schwellen des Tons eine dynamische Täuschung, in dem Ueberbiegen eine rhythmische, in dem Durchziehen eine melodische obwalte, wodurch man nur auf einseitige Ansichten von der Bestimmung der Kunst geräth. Wo die Darstellung eine schöne ist, da behandelt sie die Form mit freier Hand, und gewinnt in der allmäligen Abstufung und in den Uebergängen brauchbare Mittel, sey's im Rhythmischen oder im Tonischen. Dies verkennen diejenigen Künstler, welche hierbei entweder die Behandlung ganz einer zufälligen Willkühr hingeben, oder im Gesang und im Spiele der Instrumente, wie der Violine, absichtlich in einem übertriebenen Durchziehen der Töne der reinen Ausprägung bestimmter Formen schaden, und so nicht minder durch diese in neuer Zeit aufgefundene Manier die formale Schönheit verletzen. Ein Verbinden und Verschmelzen der Töne kann nicht unbedingt auf dem Durchgang durch enharmonische Verhältnisse, welche als Misverhältnisse nicht gefallen können, gewonnen werden; fremdartige Beimischung stört den Einklang.

§. 17.

Charakteristische Schönheit.

Das formale Element der Schönheit macht in aller

schönen Darstellung die erste Grundlage aus, und kann als ein für das Ganze unerläßlich Wesentliches nie gänzlich mangeln; dennoch wird durch dasselbe weder das Ganze selbst vollendet, noch das Höchste erreicht. So wird in einem Gemälde von Sassoferrato oder Albani, oder in der Natur eine formal schöne Gestalt, die wir auch wol mit dem Namen des Hübschen bezeichnen, nicht wenig erfreuen, aber das Verlangen nach einem noch nicht gefundenen Höheren nicht beschwichtigen; dies wird nemlich in solchem Bilde, welches durch die Harmonie aller Theile in freier Form uns wol eine nicht geringe, aber einseitige Befriedigung gewährt, nach dem noch fragen lassen, was nicht, mit der äußeren Form abgeschlossen, aus der wohlgefälligen Ordnung und Einheit des Mannichfaltigen hervorgeht. Wir nennen eine solche Darstellung alsbald ausdruckslos und kalt, vielleicht auch geistlos und leer; und dennoch mangelt ihr Schönheit und Geistiges nicht. Daher muß, um das vorhandene Schöne zu vollerer Blüthe zu entfalten, ein zweites Element wirksam hinzutreten. Dies ist das Charakteristische, dessen Gesetz in dem Ausdruck oder in der Bedeutsamkeit erkannt wird.

§. 18.

Der menschliche Geist, welcher nur durch Geistiges als das ihm Gleiche und Verwandte befriedigt und erfreut wird, findet das ihn so Ansprechende nur in dem Gebiete des Lebendigen. Alles Lebendige aber, was da ist, existirt nur mit der Bestimmtheit eines besonderen unter bestimmten Formen begriffenen Wesens, welches das ihm Eigenthümliche heißt. Dies ist Inhalt der Erscheinung, innere Fülle und Kraft, gleichsam die inwohnende Seele; und wie dies Wesen sich ausspricht, bezeichnen wir als Charakter. So offenbart sich in allen Dingen das bethätigte Leben auf eine eigenthümliche Weise, oder es wird in einem Jeden wie der allgemeine Begriff, so auch der seines besonderen Wesens er-

kannt. Was in diesem Charakteristischen als Schönes gefällt, kann weder das Individuelle, noch das Wahre seyn, weil Beides nur für den Verstand existirt, und nur zu interessiren vermag. Das Individuelle nemlich, zwar erkennbar für den Verstand, bleibt als solches, das heißt in der Trennung von allem Andern, dem Gefühl bedeutungslos; sonst wäre das Conterfei im Porträt geradehin als das vollkommenste Kunstwerk zu betrachten; das Wahre aber kann als denkbares, oder in den Eigenschaften, welche den Begriff des Gegenstandes gewinnen lassen, nur eine Sache der Vorstellung seyn. Dennoch werden wir dem Charakteristischen nicht abläugnen, daß es gefalle, und zwar mit tiefer greifendem Eindruck als das Formalschöne, indem das Individuelle einmal die Idee innerer lebendig wirkender Kraft, und zugleich die Idee eines Ganzen, welchem jenes angehört, klar und lebendig ausprägt. Es besteht ja das Besondere durch die in ihm waltende Kraft, nicht durch die blos sondernde Form, und es beruht in dem Ganzen, obschon es auch ihm gegenübersteht. Das Besondere der Wirklichkeit schauen wir durch die Sinne ohne seinen Zusammenhang mit dem Ganzen an, das Ganze denkt der Verstand, die Einheit Beider aber, durch ein Bild, sey es der Natur oder der Phantasie, dargestellt, ergreift unmittelbar das Gefühl. Was diesem als schön gefällt, ist dann nicht die logische Nothwendigkeit, nicht die individuell begrenzte Form, sondern das innere lebendige Wesen, das Freie, in welches die Regelmäßigkeit aufgenommen ist, und durch welches der Begriff Leben gewinnt. Die Verschmelzung des Allgemeinen und Besondern, der Idee und der individuellen Existenz und die Unterordnung des Wirklichen und Nothwendigen unter die Macht der Freiheit, dies ist's, was das Gemüth des Menschen erfreut, und die Ahndung eigener geistiger Freiheit weckt. Sonach beruht die charakteristische Schönheit in dem aus der inneren Belebung oder Beseelung hervortretenden **eigenthümlichen** Wesen,

und das Schöne, was bisher von uns als das in freier Form erscheinende Geistige betrachtet wurde, hat zugleich den inneren Bestand und die eigenthümliche Kraft in freier Entäußerung auszuprägen, um charakteristisch zu seyn. Da ist dann das Leben in seiner selbstständigen Existenz, wie in seinem Wirkungskreise besonderer Verhältnisse sichtbar, und jeder einzelne Zustand wird durch die ihm eigenthümlichen Merkmale, von Freiheit durchdrungen, aufgefaßt. Dann aber, wenn wir so über die Form hinausgehen, fließt, wie Schelling spricht, die lautere Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes zusammen.

§. 19.

Das Gesetz für charakteristisch-schöne Darstellung ist Ausdruck, das ist, Aeußerung eines eigenthümlichen Innern. Was nach demselben sich darstellt, hat Bedeutung oder Bedeutsamkeit. Es macht aber das Charakteristische ein wesentliches Element der Schönheit aus, und kann daher in keinem wahrhaft schönen Werke der Natur und Kunst gänzlich fehlen. Selbst die architectonischen Formen ermangeln, wenn sie schön sind, nicht gänzlich des Ausdrucks, sollte derselbe auch nur in einem sehr geringen Grade vorhanden seyn. Wo in Kunstwerken es vermißt oder nur in schwachen oder kaum erfaßbaren Zügen gefunden wird, da sind uns Gestalten und Gebilde gegeben, welche wir wol als zart und harmonisch, regelmäßig und gefällig anerkennen, aber doch die aus innerer Tiefe hervortretende Seele vermissen, und darum unbefriedigt uns bald abwenden. Sie haben nur allgemeines Daseyn, und wir verlangen auch in ihren tieferen Charakter und Wesen zu schauen und den Gegenstand in seiner besonderen Belebung zu erfassen. Wie gültig aber dieses Verlangen sey, wird daraus kund, daß wir leichter auf formale Vollendung des Schönen verzichten, wenn nur Ausdruck sich darbietet, und innere Gediegenheit und belebender Geist hervortritt.

Dieser hohe Werth hat Viele verleitet, das Charakteristische als das einzige Princip aller Schönheit und aller Kunstdarstellung aufzustellen; doch kann der Streit zwischen den Formalisten und Charakteristikern, wie ihn Göthe gegen Hirt geführt hat, in welchem beiden Parteien ein unläugbares Recht zukommt, alsbald beseitigt werden, wenn sie nur die Einseitigkeit der Behauptung aufgeben, und ein richtig erfaßtes einzelnes Element nicht für das Alleinige erklären. Nicht ohne Grund entgegnen die Formalisten, daß dem Ausdruck immer nur insofern Schönheit zugesprochen werden könne, als überhaupt demselben die Harmonie der schönen Formen zum Grunde liege, und daß eine Verwechselung des Individuellen mit dem Charakteristischen zu einer auf Illusion abzweckenden Naturnachahmung führe. Der Ausdruck kann dann schon gefallen, wenn irgend sich freie Belebung in ihm zeigt; er wird aber am reinsten dies zu zeigen vermögen, wenn die Form vollendet ist. Tritt dann endlich zu Form und charakteristischem Wesen noch das dritte Element hinzu, und belebt das Ganze eine ideale Beziehung, so wird die der Bedeutsamkeit zum Grunde liegende Natürlichkeit und Wahrheit vom Zauber der Schönheit ganz durchdrungen, und das Höchste ist erreicht.

§. 20.

In der Musik wirkt und waltet das charakteristische Element des Schönen als ein Entscheidendes. Wo sie nur als ein geregeltes und frei bewegtes Spiel mit Tönen erscheint, kann sie höchstens in solcher formaler Schönheit als das Abbild innerer Harmonie und Gesetzlichkeit erfreuen. Sie soll aber das im Gemüth Lebende aussprechen, und ein bestimmtes Gefühl, insofern dies bestimmt heißen kann, zur Darstellung bringen, um ein gleiches in dem Hörer zu wecken und zu unterhalten. Dies ist ihr Inhalt, und ohne denselben oder ohne geistige Bedeutung verliert sich das Tonspiel nur zu leicht

in nichtige und leere Formen. Die Töne aber lassen sich weder als willkührliche Zeichen betrachten, noch liegt ihrer Behandlung eine vorausgesetzte Uebereinkunft zum Grunde, vielmehr sind sie, selbst in der Instrumentalmusik ohne Worte, der unwillkührliche und unmittelbare Ausdruck des Innern, wie im ersten Buche dargethan wurde. Daher wird das Charakteristische der Töne durch das Wesen der Dinge begründet. Jedes Ding trägt mit seinem Wesen auch seinen eigenen Ton in sich, und wie jeder Mensch seine besondere Stimme, durch Höhe und Tiefe, Fülle und Schwäche, Schnelligkeit und Langsamkeit unterscheidbar, besitzt, so auch jeder der inneren Zustände, jedes Gefühl, jede Leidenschaft, wie für jede innere Thätigkeit ein eigenthümlicher Rhythmus, und zwar nur durch deren eigene Natur, angewiesen ist. Die allgemeine Aufgabe der Musik aber, ein Inneres klar und mit Bestimmtheit auszusprechen, haben von jeher alle Beurtheiler als wahr anerkannt, so daß von jener Art der Musik, welche nur dem äußern Sinne des Gehörs zufällt und ohne alle geistige Bethätigung verhallt, in einer Aesthetik fast nicht mehr die Rede seyn kann, auch nicht zu besorgen steht, von dem Bedeutungslosen sey ein geistiges Verderben durch Sinnenreiz und Verzauberung zu fürchten. Das Charakteristische tritt schon in den ersten kaum erkennbaren Gebilden des Schönen hervor und zwar entscheidend. Schon die Musik ungebildeter Völker legt die Seelenstimmung derselben kenntlich dar, wie der an sich bizarre Gesang der Bewohner von Nordfolksund Stolz und Muth und Raubgier zeichnet, und überhaupt Volksmelodieen zur Charakterisirung des Volks ein Wesentliches beitragen. Dies erhält sich unter Modificationen in jeder Periode der Kunstbildung. Wir haben hier aber nach den obigen Andeutungen einem zweifachen Irrthum, welcher nicht selten im Leben vernommen wird, zu entgegnen. Einmal verwechselt man die charakteristisch schöne Darstellung mit den Versuchen objectiver

Zeichnung oder der Tonmalerei, welche nur als Nachahmung beurtheilt seyn will, und daher da in Rücksicht kommt, wo die Grenzen musikalischer Darstellung bestimmt werden. In einer zweiten Verwechselung nimt man, wie in anderen Künsten, so in musikalischen Werken, das rein Individuelle für das Charakteristische, das Denkbare für das Anschauliche, und verfolgt in der Nachweisung der Bedeutsamkeit das Einzelne so weit, daß die Behauptungen endlich ins Lächerliche fallen, als wenn die einzelnen Töne *a* und *es* nicht angeschlagen werden könnten, ohne ein besonderes Gefühl zu bezeichnen, oder es lasse sich in der Musik auch so viel erreichen, als der Porträtmaler zu leisten im Stande ist. Da konnte man es Hoffmann nicht verdenken, wenn er in s. Phantasiestücken Th. 4. S. 69 auf die entgegengesetzte Seite trat und die Componisten armselig nannte, die sich mühsam abquälten, bestimmte Empfindungen darzustellen. Nimmer vermag die Musik dasjenige zu charakterisiren, was sich bei einer besonderen Lebenssituation nur denken läßt, nicht die verständige Betrachtung über das Hinfällige des Erdenlebens, nicht den Gedanken der Erinnerung, nicht das Persönliche, in welchem Weiblichkeit oder männliche Kraft erkannt wird. Wohl aber wird diese Kraft und jene zarte Weichheit in Tönen kenntlich werden, es wird die Sehnsucht der Liebe andere Töne und andere Rhythmen zu ihrer Aussprache finden, als die Sehnsucht nach Erlösung aus dem Lebensschmerz. Nur zu schnell tritt der allzeit fertige Verstand ein und legt da seine Begriffe unter, wo nur das Gefühl walten sollte; doch muß dessen ungeachtet unbenommen bleiben, das in diesem Lebende, um es mit Namen benennen zu können, auch auf Begriffe zurückzuführen. Dann aber ergibt sich auch, daß dasjenige, was hierbei dem Verstande unbestimmbar bleibt, dennoch von der Musik aufgefaßt und mit derjenigen Bestimmtheit dargestellt wird, welche jedem ächten Tonstück einen festen und entschiedenen Charakter zusprechen läßt

und jedes fremdartige Gefühl ausschließt, während zum Bewußtseyn gebracht wird, was nicht unmittelbar in Worte übergetragen werden kann. Schon im Physischen ergibt sich die eigenthümliche Wirksamkeit einzelner Töne auf das Nervensystem, und wenn nun diese Erzählungen von verletzender und erhebender Kraft der Töne und Tonreihen, wie sie an Thieren und Menschen beobachtet worden ist, Glauben finden, so wird der Zweifel gegen den charakteristischen Seelenausdruck in einer höheren Sphäre sicher keinen Raum finden.

§. 21.

Um das charakteristisch Schöne in der Musik zu erkennen, haben wir vollständig die Mittel zu verzeichnen, durch welche und in welchen die Musik bedeutsam wird und dem Gesetz des Ausdrucks Folge leistet. Diese Betrachtung dient nicht allein zur Zergliederung der Schönheit und zur Verständigung über den Eindruck, sondern leitet die richtige Beurtheilung vorhandener Werke und enthält die Begründung für gewisse Regeln der Composition. Durch den charakteristischen Ausdruck wird nemlich sowohl die Klarheit der Darstellung bedingt, als auch die Wahrheit derselben begründet. Ohne daß der Componist eines bestimmten innern Seelenlebens und einer klaren Thätigkeit des Gefühls sich bewußt geworden ist und er die unmittelbaren Zeichen dafür mit sicherer Hand ergreift, wird er nimmer den Zweck seiner Bestrebung erreichen, nimmer ein vollendet schönes Werk zu liefern vermögen. Jedes ächte Kunstwerk wird bei nicht einseitiger Prüfung diese Wahrheit bestätigen, indem ein bestimmtes Gefühl in den ihm wesentlich zufallenden Tönen und dem ihm als Lebensform eigenen Rhythmus erkannt wird. Das Charakteristische aber prägt sich aus 1) durch die Töne und deren Intervallen, 2) durch die Gestaltung der Harmonieen, 3) in den Tonarten, 4) in dem Rhythmus. Den letzten Grund, durch welchen Töne und Tonarten und Rhythmen bestimmte

Gefühle aussprechen und wecken, birgt freilich so lange ein Geheimniß, als wir nicht im Stande sind den Zusammenhang und die Einheit einer geistigen und körperlichen Welt ganz zu durchschauen. Die Zahlenverhältnisse als Grundlage anzunehmen hat nicht gelingen wollen. Doch hindert uns der Mangel dieser Erkenntniß eines letzten Grundes nicht in der Auffassung der wirksam eingreifenden Momente, wenn wir bei der Verzeichnung der Hülfen für den Ausdruck den Weg uns durch Regeln der Vorsicht gehörig begrenzen. Einmal darf nemlich die Deutung nicht zu weit gehen, oder ins Kleinliche sich verlieren; sie darf nicht eine erträumte Bedeutsamkeit für eine wirkliche aufstellen, und muß überall auf einen festen Boden der Beobachtung fußen. Dann nur wird sie auch die von Zelter ausgesprochene Behauptung, als könne Alles in jeder Tonart dargestellt werden, beseitigen. Bildliche Vergleichungen, wie Schubart und Wagner sie gegeben, wenn z. B. jener die Tonart *e* moll einem weißgekleideten Mädchen, das eine rosenrothe Schleife am Busen trägt, ähnlich findet, dieser die Prime und Octave mit zwei Liebenden, die einander suchen und sich verlieren, vergleicht, sind nur Spiele des Witzes, wenn wir auch gar wohl eine bildliche Bezeichnung da eintreten lassen können, wo der Begriff nicht ganz zureicht. Wir müssen ferner das, was das Einzelne wirkt, von dem unterscheiden, welche Bedeutung es im Verband mit Anderen und im Ganzen gewinnt, wie die Septimenaccorde. Vieles ist mehrdeutig und kann daher nicht auf einen Namen zurückgeführt werden, vielmehr dient Manches, je nachdem es behandelt und gestellt wird, einem mehrfachen und verschiedenen Zweck, wie für eine Bezeichnung auch mehrere ähnliche Mittel synonymisch verwendet und das Mannichfaltige gleichartig gestellt werden kann. Dabei übersehe man in keinem Augenblicke, daß unsere Musik nicht eine natürliche, sondern künstliche, das Tonsystem ein herkömmliches, nicht absolut vollkommenes und abgeschlossenes ist, und die Frage

entsteht, ob nicht ein anderes reiner und bestimmter dem einen Seelenausdruck dienen möchte. Die Theorie stellt überhaupt als Regel auf, was der Künstler unbewußt schon in sich trägt und nach einem mehr oder weniger ausgebildeten Tact zur Anwendung bringt. Will er sich Rechenschaft über sein Verfahren abfordern, so wird auch er auf eine durch Erfahrung festgestellte Gesetzlichkeit zurückkommen und die theoretischen Resultate als gültige Regulative ehren. Mit dem Glauben, in der Musik lasse sich Alles mit Allem ausführen und das Heterogene vertauschen, reicht man nur so weit aus, als auf den Erfolg in den Gemüthern der Hörenden nicht strenge Rücksicht genommen wird. Dem Ohre kann Vieles gefallen, was in der Sprache des Herzens ganz verschieden lautet und nur auf eine Weise verstanden wird.

§. 22.

Das Charakteristische liegt zuerst in den Tönen selbst, wie in den Sprachen aller Völker den Schmerz ein gepreßtes Ach! die Freude ein helles O! als unmittelbaren Ausdruck menschlicher Empfindung bezeichnet; doch kann der einzelne Ton, welcher selbst noch keine Musik bildet, eine erkennbare Bedeutsamkeit nur erhalten, wenn er mit andern Tönen in Verbindung steht. Als Einzelheit kann der Ton nur physisch wirken, und thut es, wie viele Thatsachen bestätigen, auf eine entscheidende, doch immer nur individuelle Weise. Im Geistigen und Aesthetischen wirkt die Verbindung und das Verhältniß der Töne. So kommt zuerst in Rücksicht die Höhe und Tiefe, welche die Töne in besondere Arten theilt. Die hohen Töne können mit den hellen und glänzenden Farben verglichen werden; die schnellern Schwingungen entsprechen den lebendigeren Regungen des Gemüths, und reizen und erweitern die Seele. Daher werden diese Töne zum Ausdruck des Frohsinns, der Heiterkeit; wie sie auch die Heftigkeit der Seelenbewe-

gung in Angst und Verzweiflung erkennen lassen. Dagegen gleichen die tiefen Töne in ihrer Wirkung den dunkeln oder düstern Farben und stellen den Ernst und die Ruhe, die Würde und Gravität dar, sprechen die Klage, wenn auch nicht die Trauer aus. Feierlich und wie ein Segensspruch der Allmacht tönen die gedrängten tiefen Töne in Haydns Schöpfung: Seyd fruchtbar alle. Doch wird darin auch das Furchtbare und Schauerliche kenntlich. Beethoven eröffnet die erhaben feierliche, aber auch von Todesschauern durchdrungene Scene des Christus am Oelberg mit den tiefsten Tönen der ernsten Instrumente. Mitwirkt hierbei das Akustische. Der tiefe Ton schwingt langsamer und verlangt daher, um vernommen zu werden, längere Dauer, mithin eine langsamere Bewegung. Gesteigert bis zur äußersten Höhe und Tiefe lassen diese Töne in sich auch die Extreme der menschlichen Affectionen vernehmen, wie der Gesang des steinernen Gastes und dessen fürchterliches Ja im Don Juan. Verbunden zu Gegensätzen umfassen Höhe und Tiefe eine ganze Welt, und auf beiden Seiten, wie in hoher und tiefer Octave, aufgerichtete Grenzpuncte deuten den mächtigen Umfang des Gefühls, welches ein inhaltsreicher Gedanke bewegte, an, wie in Spohrs letzten Dingen der Chor die Worte „Babylon die große" von der versinkenden Stadt in der Höhe und Tiefe wiederholt, und so die ganze Seele mit dem innern Gefühl mächtiger, aber doch vernichteter Größe erfüllt. Aus dem Bedürfniß und Verlangen nach erhöhtem Reiz, welches in alle Kunst neuester Zeit eingedrungen ist, ging die höhere Steigerung des Tons in unserer Musik hervor, weshalb die Besonnenen sich eifrig bemühen, sie wieder in die gemäßigteren Verhältnisse herabzustimmen und das Geistige nicht in sinnlicher Reizung verloren gehen zu lassen. Die übermäßige Erweiterung der Claviatur, die mehr und mehr heraufgetriebene Stimmung, die Compositionen mit vorherrschendem Verweilen in den höchsten Tönen, müssen als überspannte Versuche betrachtet wer-

den, welche das Charakteristische mehr zerstören als bewahren. Fast ist's dahin gekommen, daß alte Compositionen, in unsrer Stimmung der Instrumente vorgetragen, ihren ursprünglichen Charakter gänzlich verlieren. Mag immerhin der Violinspieler behaupten, eine höhere Stimmung gebe einen reineren und helleren Ton, für charakteristische Zeichnung wird eine unfaßliche Höhe unbrauchbar. Maria v. Weber und Andere haben wohl herausgefunden, mit welcher entscheidenden Wirkung die Viole und die Altstimme zu dem Herzen sprechen, und benutzten diese Mittel des Ausdrucks glücklich. Freilich hat den Wunsch, welchen Michaelis und Schicht so dringend aussprachen (Musik. Zeitung 16. S. 772), eine fixirte Stimmung zu genehmigen, die spätere Zeit nicht erfüllt, sondern auf die nachtheiligste Weise durch überbotene Höhe vor der Hand vereitelt; allein es wird die Zeit nicht außen bleiben, in welcher die Mäßigung, wie in allen menschlichen Dingen, gewiß wiederkehrt und die Ueberreizung verschmäht.

§. 23.

Die Intervalle lassen sich mit größerer Bestimmtheit nach dem Grade ihrer charakterisirenden Fähigkeit unterscheiden, doch sind sie nicht selten falsch beurtheilt und überhaupt über sie viel phantasirt worden. Bald hat man den Intervallen und Accorden eine Menge specielle Bedeutungen angesonnen, die weder in ihnen liegen, noch liegen können, da sie nur willkührliche Abstractionen des Verstandes sind; bald fehlte man in der Behauptung, je größer und reiner die Consonanz und mithin der Wohllaut sey, desto geringer wirke das Charakteristische in ihm, so daß z. B. die Quinte, welche doch die beherrschende Dominante heißt, als charakterlos benannt wurde. In dem Gemüthsleben charakterisiren sich kenntlich genug die verschiedenen Arten und Grade der Belebung und Erweiterung, der Beschränkung und Hemmung, des Einstimmenden und des Disparaten, des

Bestrebens und der Beruhigung. Dies zu bezeichnen, dienen die Tonverhältnisse, unter denen wir abgeschlossene und bestimmte von den noch unvollständigen und unbestimmten, welche einem beruhigten Zustande erst noch zustreben, unterscheiden, und damit ihnen eine eigenthümliche Bedeutung zusprechen. Die in sich abgeschlossenen und die von dem Sinn und vom Gefühl leicht zu erfassenden Verhältnisse nennen wir Consonanzen und ihre Aussprache besagt sowohl einen ruhigen und befriedigten als auch einen gleichmäßig, wenn auch heftiger bewegten Seelenzustand. Das Gegentheil hiervon, die dissonirenden Verhältnisse, sind in ihrer disparaten, schwer zu fassenden Einheit und durch ihren Mangel der Selbstständigkeit Zeichen des beunruhigten, getrübten, zerspaltenen Gemüths, und daher an sich nur in sofern nicht wohlgefällig, als sie nicht durch sich selbst befriedigen können und noch eine Ausgleichung verlangen. In ihnen besitzt der Tonkünstler einen Reichthum für Darstellung leidenschaftlicher Zustände und heftiger schmerzlicher Gefühle, er wird aber in weiser Milderung und Verschmelzung auch einen sanften Seelenschmerz und die geheimen Wunden des Herzens und der Ruhe zustrebende Zustände dadurch ausdrücken. Nimmer kann also die Dissonanz als das an sich Misfällige betrachtet werden. Die kleinen und die verminderten Intervalle unterscheiden sich von den großen und übermäßigen nur durch charakteristische Momente. Indem die Verhältnisse der kleinen und verminderten verkürzt sind, entsteht eine quantitative Veränderung, und wir erhalten ein Mittel, denselben Seelenzustand, welcher den großen Intervallen eigenthümlich zufällt, in einem verminderten Grade und in Schwäche zu zeichnen, wie die kleine Terz eine abgeschwächte Bestimmtheit in sich trägt und die verminderte Septime das Zeichen der Wehmuth und Hoffnungslosigkeit wird. Dagegen thun die übermäßigen Intervalle ihre natürliche Ueberspannung auch im Seelenausdruck kund; dies hat Marx in der übermäßigen Secunde, die

ein schmerzliches Gefühl der ruhigern Bewegung beifügt, und in der übermäßigen Quinte treffend nachgewiesen, „welche so unstät nach weiterer Fortschreitung verlangt, daß alles festere Verhältniß zum Grundtone dadurch gleichsam verloren geht." Will man gegen dies Alles einwenden, es habe von einem Charakteristischen nur vor der Erfindung der gleichschwebenden Temperatur die Rede seyn können, und durch diese Umgestaltung sey alle Verschiedenheit ausgetilgt, so bedenke man, welche geringe Differenz die reinen und die gleichschwebenden Intervalle dem Ohre darbieten, und wie auch bei der ungleichschwebenden kein Austrag merklich wird. Darum durfte Kirnberger auch nicht behaupten, die gleichschwebende Temperatur verwische den Charakter der Tonarten gänzlich und sey deshalb zu verwerfen.

§. 24.

Dem Intervall der Prime hat man nicht ermangelt einen Charakter zuzusprechen, doch kann es keinen andern als den der gleichen Höhe und Tiefe besitzen, mithin den Bestand eines inneren Zustandes anzeigen. So läßt Beethoven in dem Liederkreis den Sänger zwölf Tacte auf dem immer wiederholten *g* ohne Fortschreitung verweilen, um das abgeschlossene, auf einen Punct concentrirte Verlangen zu zeichnen. Auf gleiche Weise verhält es sich mit der Octave, von welcher deshalb schon vorher die Rede war. Sie gewährt in der vollkommensten Consonanz ein Gegenbild der Höhe und Tiefe mit deren relativer Stärke und Schwäche und bezeichnet die Grenzpuncte der Tonsphäre. Wie gering die Verschiedenheit in harmonischer Hinsicht hervortritt, so daß man in einem zweistimmigen Satze die Octave als zu leer, namentlich auf dem guten Tacttheile verwarf, so ausdrucksvoll kann das dynamische Verhältniß in der Steigerung oder Senkung des einen Tons wirken. In der Quinte konnte von Theoretikern die nach der Octave vollkommenste Consonanz als charakterlos bezeichnet werden, weil man sah,

sie bedürfe der Terz zur Entscheidung, ob sie in dem Dur- oder Moll-Verhältnisse zur Prime stehe; sie mußte aber auch als Dominante, da kein Ton zur Bildung der Harmonie so wesentlich ist, in ihrer entschiedenen und bestimmt abgrenzenden Form eines Gegenbildes anerkannt werden. Dies aber ist also zu deuten. Die Quinte dient in ihrer unverletzlichen Reinheit der formalen Schönheit als Grundlage und weicht nicht ohne Verletzung der Consonanz von ihrer Grenze. In dieser Stabilität, und in die Mitte des Tonsystems gestellt, ermangelt sie der charakterisirenden Kraft und erscheint farblos ohne markirte geistige Bedeutung, sogar als leer, was in der nur zu regelmäßigen Quintenfolge das Verbot herbeiführt. Das Gegentheil hiervon bietet die Terz dar, welche an charakteristischer Bedeutsamkeit überwiegt. Von ihr geht die Bestimmung des Dur und Moll aus, und mit ihrer Verwandelung verändert sich oft die Darstellung wesentlich. Als kleine Terz gebricht ihr Kräftigkeit, und sie dient zum Ausdruck weicher Gefühle, der Klage und Wehmuth, der wankenden Unruhe. Als große Terz ist sie das Bild der Ruhe und Einstimmung. Die ältere Theorie erachtete die Folge von großen Terzen für hart und übelklingend, und hat ihnen den Charakter des Widerspruchs angesonnen. Beides ist unwahr, und unzählige Beispiele erweisen, daß die Fortschreitung in Terzen von der Natur selbst gelehrt wird. Wohl aber entsteht in einer parallelen Verbindung der Terzen leicht monotone Gleichgültigkeit, wenn auf der anderen Seite dadurch die Vereinigung gleicher Gesinnung und Gefühle bezeichnet wird, wie in dem ersten Duett der Vestalin von Spontini. Die verminderte Terz zeichnet ein klagend bittendes Gefühl recht kenntlich, wie in Hummels erster Messe im Qui tollis S. 38 bei dem Worte suscipe in dem Fortschritt von *fes* auf *d* der Altstimme. Als Decime verbindet die Terz mit der ruhigen Bewegung eine würdevolle Erhebung, welche auch zur Erhabenheit werden kann. Die Sexte,

welche auch als eine umgekehrte kleine Terz (*ca* = *ac*) betrachtet werden mag, trägt die Doppelnatur der Größe in sich und theilt mit der Terz den Ausdruck der gleichmäßigen Ruhe, fügt aber zugleich durch ihre größere Entfernung eine lebendigere Beweglichkeit hinzu, und so besitzen wir in ihr den Ausdruck eines angeregten lebendigen Daseyns, einer im Maaß gehaltenen Belebung, aber auch darum einer intensiv wirkenden Seelenstimmung, die selbst den Schmerz nicht ausschließt. So in Rombergs Glocke in der Arie: Ach die Gattin ist's u. s. w. Die Quarte beurkundet in ihrer Elasticität, welche sie, wie die Erfahrung lehrt, nicht so leicht durch Ohr und Stimme erfassen läßt, und in der Zweideutigkeit als Consonanz und Dissonanz eine höchst charakteristische Bedeutsamkeit, die bei der Auflösung am meisten kennbar wird. Diese aber wird vorzüglich bei der Erweiterung zur übermäßigen Quarte erfordert, und erfolgt überhaupt in die Sexte, in die Terz und in die Octave; da zeichnet sie, namentlich in Durchgängen oder Vorhalten, zartes Verlangen und Unbefriedigtseyn der Sehnsucht. Geschieht die Auflösung mit Uebergehung der Sexte in die verminderte Quinte, so tritt das Charakteristische auffallender hervor. Sonst ist sie auch vermögend den Eintritt in ein bestimmtes Daseyn anzudeuten, dem die Seele zustrebt. Die Eigenthümlichkeit der Septime liegt leicht erkenntlich in der getrübten Ruhe, in einem zur Last werdenden Unbefriedigtseyn und im tiefer dringenden Schmerze, und es muß bei dem hohen Grade der Unbestimmtheit das Verlangen nach Ausgleichung alsbald seine Erfüllung finden. Von entscheidendem Effect ist, wenn das Intervall der kleinen Septime als umgekehrte übermäßige Secunde, z. B. *f—gis* abwärts, genommen werden kann. Die Secunde als melodischer Fortschritt bewegt sich ruhig zur nächsten Stufe und tritt an sich am wenigsten charakteristisch hervor. In ihr spricht das gleicherhaltene Gefühl fast jeder Art auf die einfachste natürlichste Weise und zeichnet so das Zu=

ständliche. Ganz anders aber harmonisch verbunden bildet sie eine Dissonanz für den Ausdruck des widrigen Schmerzes, der bittern Unlust, der Wehmuth, der Angst, wie des Hohns. Beruhigung tritt durch die Auflösung ein. Jenen beengenden wehmüthigen Charakter erfaßte Fesca in der zweiten Symphonie im Adagio durch die Stimme der Hörner. Als kleine Secunde steigert sie den Ausdruck eines zerstörten Gemüths ins Herbe und Grelle, wie in Mozarts Ouvertüre zum Don Juan im vielbesprochenen Thema des Allegro der Ton *dis* ein Bild für den Inhalt der ganzen Oper in sich vereinigt. Nur Wortstreit ist's, dieses Intervall lieber eine übermäßige Prime zu nennen, wie man in jener Stelle Mozarts nicht einen Accord anzustaunen, sondern nur im melodischen Durchgang anzuerkennen hat. Der Schritt zur übermäßigen Secunde deutet leicht etwas Gespanntes, Schwerfälliges an, doch auch ein Schmerzliches. Als None stellt die Secunde in der Melodie eine höhere Steigerung des Wunsches, der Sehnsucht, aber auch der Hoffnung dar, wie in Webers Freischütz in Agathens Arie bei den Worten „und ob die Wolke" und, um ein einfaches Lied zu nennen, in Lautier's Liede des Hindumädchen. In Beethovens erster Arie des Christus am Oelberge zeichnet der Uebergang der Instrumente in *as*, während die erste Violine in *g* aushält, die höchste Erschütterung der bangenden Seele. In den beiden Nonenaccorden, namentlich in dem mit kleiner None, ist die Wirkung eine durchgreifende, und spricht bald tiefgefühltes Sehnen, bald wehmüthigen Schmerz aus, wie in Beethovens Liederkreis Nr. 2 bei den Worten: innerer Pein. Die Decime zeichnet freien Aufschwung der Seele und öffnet weite Aussicht in ein Unendliches für würdevolle Erhebung. Wie wohlthuend wirkt sie in Doles schönem Choral: Anbetungswürdiger Gott, was Schicht in seinen Choral: Wer nur den lieben Gott läßt walten, aufgenommen hat.

§. 25.

Die harmonische Verbindung der Töne kann schon darum nicht der charakteristischen Eigenthümlichkeit ermangeln, weil in den Accorden sich Verhältnisse verbinden, deren fürs Besondere wirksame Gültigkeit schon an sich besteht. Und hat auch ein einzelner Accord noch nicht erkennbare Bedeutung, so entwickelt er diese doch in seiner Folge oder mit der musikalischen Gestaltung; daher auch das, was wir nun als den Charakter zu benennen haben, immer nur unter dieser Voraussetzung gesagt seyn soll. Zu Quinte, Quarte, Terz und Sexte tritt noch ein Ton hinzu, um ein vollständiges Ganzes zu bilden, wie wir es im Dreiklang kennen und einen harten und weichen unterscheiden. Der harte Dreiklang gibt ein Bild der Bestimmtheit, des Abschlusses, der Vollkommenheit, wobei gleichgültig ist, ob diese in das Gebiet des Schmerzvollen oder Freudigen falle. Immer durchdringt ihn Klarheit und innere Sicherheit einer vollen Existenz. Der weiche Dreiklang gewährt in seinem mehr complicirten Verhältnisse nicht Erfüllung, sondern jenes Unbestimmte und Schwebende, welches wir unten bei den Molltonarten näher bezeichnen werden. Wir fühlen ein Mangelndes, ein Unbefriedigtseyn in Rührung und Verlangen. Der verminderte Dreiklang, die kleine Terz und verminderte Quinte beifügend (*c es ges*), spricht dissonirend einen Zustand aus, der in seiner Mangelhaftigkeit und Disharmonie nicht beharren kann. Alle übrigen Dreiklänge sind gleichsam nur Abweichungen von der in der Natur festbegründeten trias harmonica perfecta, welche den Grundtypus in sich faßt und als solcher auch in dem charakteristischen Ausdruck den letzten Endpunct bildet. In ihr liegt die größte Intensivität. Die Färbung tritt um so entschiedener hervor, wenn die Dreiklänge in ihren Verwechselungen umgestaltet erscheinen, der Sextenaccord als eine Steigerung in helleres Licht, aber auch mehr gespannt und minder bestimmt; daher er nicht am Schlusse stehen kann; der

Sextquartenaccord, welchen nur Rousseau's Paradoxenliebe (Dictionnaire p. 22) la fadeur de l'accord de Sixte-Quarte benennt, als Erhebung ins Glanzvolle und Umfangreiche, wobei aber auch der feste sichere Boden zu schwinden scheint. Es eröffnet sich die Aussicht in ein Unendliches, wenn in dem zuletzt genannten der einfache Dreiklang zu seiner weitesten Entfaltung gelangt und auf dem höchsten Puncte in heller Klarheit strahlt. Tritt zu dem Einklang ein vierter fremder Ton hinzu, wandelt sich der befriedigte Zustand in ein noch unvollständiges ihm zustrebendes Daseyn um. Die Dissonanz erhöht ein fünfter hinzutretender Ton zum schärferen Ausdruck des Unbefriedigtseyns. Der Hauptseptimenaccord, aus hartem Dreiklang mit der Septime bestehend, und in mannichfaltiger Verwechselung wiederkehrend, verbindet mit der Ankündigung der Entschiedenheit ein noch unerfülltes Verlangen und Streben darnach, und drückt auf zarte und milde Weise den Uebergang in ein bestimmtes Daseyn der Lust oder Unlust aus, oder läßt dieses selbst aus sich hervorgehen, mag Sehnsucht und Verlangen oder Ahndung und Ermuthigung die Voraussetzung seyn. Seine Schönheit beruht in dem rein ausgeprägten Verhältnisse der Septime, welche, wenn sie falsch intonirt wird, um so mehr verletzt; er ist das reinste Abbild geistiger Lebensbewegung, und seine Umgestaltung gehört zu den mannichfaltigsten. In zusammengezogener Form wirkt er mit concentrirter Kraft; in der Ausbreitung und Vervollständigung, wie durch den Zutritt der None, dient er dem erweiterten und drängenden Verlangen nach bestimmter Entscheidung. Wo Leidenschaft spricht, da wird eine Vorbereitung, welche sonst das Frappante mildert, bei ihm nicht erfordert; denn ein unerwarteter Eintritt dieses Accords ist eben darum weniger herb als in andern Dissonanzen, weil die Ausgleichung so nahe liegt. Der Septimenaccord mit kleiner Terz und reiner Quinte wird da sich darbieten, wo für ein zu erringendes Gut Kraft aufgeboten

wird, und durch die Unentschiedenheit eine Gewißheit des Erfolgs durchleuchtet. Bitterkeit ist dagegen beigemischt, und wenn die Dissonanz nicht blos vorüberschwebt, der herbste Schmerz enthalten, wenn der kleinen Terz auch die verminderte Quinte beigefügt ist. Man vergleiche die tiefes Wehmuthgefühl malende Stelle in dem Miserere von Leo bei den Worten spiritum rectum innova in visceribus meis, wo die große Septime vorausgeht. Das innige von Bangen begleitete Flehen, die theilnehmende Klage wählt sich diese Harmonie, wie in Glucks Iphigenie auf Tauris 3 Act 4 Sc. Pylades bei den Worten: Oreste, hélas! peut-il me méconnaître. Härter als alle genannten tritt der Septimenaccord mit großer Septime hervor, wenn kein bloßer Vorhalt, sondern die vollgültige Dissonanz statt findet. Nicht auf einmal ist seine Härte zu beseitigen oder ein befriedigter Zustand zu erreichen, vielmehr kann er nur durch Folge der übrigen Septimenaccorde dahin gelangen. Dauert die Dissonanz in der Höhe länger, so spricht sie nur herzzerreißenden Schmerz aus. Die Hinzufügung der Secunde oder None, aus welcher die beiden Nonenaccorde hervorgehen, gewährt ein reiches Material für charakteristische Schönheit, und wie sorgsam die vielfachen Modificationen an diesen Accorden, welche in der Musik die wichtigste Rolle spielen, beobachtet worden sind, scheint (wenn wir den Nonenaccorden nicht vielmehr eine Selbstständigkeit zuerkennen wollen) das innere Wesen der so erweiterten Septimenaccorde noch keineswegs vollkommen durchschaut; wie denn schon problematisch bedünken muß, daß eine Milderung eintreten kann, wenn die Basis, auf welcher alle Verhältnisse beruhen, oder der Grundton hinwegfällt. Unter den an sich wieder modificabeln Formen zeichnen vorzüglich sich der sogenannte verminderte Septimenaccord mit kleiner None in erster Verwechselung, *e g b des* oder *gis h d f*, aus. In ihm und seiner chromatischen Natur liegt eine Vertrautheit mit dem Schmerze, auch dem herbsten, und

die seelenvollste Ergebung; ein wahrhaft elegischer und zugleich sentimentaler Sinn durchdringt ihn, doch kann er auch, zu oft oder an falscher Stelle angewendet, durch seine Weichheit sogar misfällig werden. Benutzt für Freude und Jubel, gewährt er Farbe fürs Excentrische. In gebrochener Anwendung haben neuere Componisten, wie Maria v. Weber, gezeigt, was dieser Accord vermag.

Im Allgemeinen haben wir auch hier festzuhalten, daß von der Behandlung und Ausführung die Bestimmung des Besondern abhängt und Vieles erst durch Stellung und Gestaltung andere Bedeutung erhält. So ändert sich mit der Structur der Accorde auch die charakteristische Färbung. In der reinen Urform liegt ein Typus und Abschluß der Natur, welcher kund thut, daß mit der Vollständigkeit der Theile eine nothwendige Ordnung verbunden sey; dagegen kündigt die Verwechselung der Accordenform, in welcher der vertauschte Ton als Baßton auftritt, ein erst Geschaffenes an, welches aus einem Conflict mit Andern hervorgeht und so mehr bedingt erscheint, und deshalb an sich auch nicht so befriedigt. Daher irrten die älteren Theoretiker nicht, wenn sie die Regel aufstellten, es dürfe ein Tonstück nicht mit einem verwechselten Accorde anfangen und nicht mit ihm schließen. Nur die Allgemeinheit der Regel war falsch. Auch die Vollständigkeit und die Verringerung des Accords führt charakteristische Eigenthümlichkeit mit sich. Man sagt, die Auslassung der Terz in der Dreiklangsharmonie klinge leer. Diese vermeinte Leerheit kann zu humoristischer Zeichnung verwendet werden, indem eine Verbindung der Extreme ohne Mittelglied einen spottenden Charakter annimt, so in der Zeichnung einer lachenden Empfindsamkeit, wie in Haydns Gesang-Quartett: o wunderbare Harmonie.

§. 26.

Eine mit Bestimmtheit hervortretende charakteristische Verschiedenheit des Ausdrucks bietet die Natur der

Tonarten dar. Die Tonart gibt den Grundton der Melodie her und ist der Zielpunct aller Bewegung, die sich von jenem bald entfernt, bald ihn berührt, und in diesem Wechsel nicht allein eine Mannichfaltigkeit, sondern auch eine Einheit darbietet, welche, auf einem Puncte gegeben, allen Beziehungen und Verhältnissen ihr eigenthümliches Wesen mittheilt. Anderes freilich vernehmen wir in Gegenreden derer, welche sich an die bloße Affection des Gehörs halten, und die eben ausgesprochene Behauptung für nichts mehr als leere Träumerei erachten. Indem in der neueren Temperatur alle Verhältnisse ins Gleiche gebracht worden sind, erwiedern diese Gegner, stelle sich ja dasselbe Verhältniß von *c* dur und *a* moll in allen harten und weichen Tonarten dar, und alles beruhe auf der Höhe; es könne aber leicht kommen, daß unvermerkt ein Stück in *es* dur und *f* moll wirklich in *e* dur und *fis* moll gespielt würde, wenn die Instrumente höher gestimmt seyen. Da wir keinen fixen Ton und kein absolutes *c* besitzen, sondern die Annahme conventionell ist, und die Erfahrung lehrt, wie die Reize des Sinns sich erhöht haben, und die Glocke, welche vor funfzig Jahren in *c* klang, jetzt in *b* klingt, oder wie jeder Chor in langen und schwierigen Sätzen sinkt und wol statt in *f*, in *e*, also in der heterogensten Tonfarbe, endigt, so sey die Charakteristik der Tonarten auf gar unsichern Grund gebaut, und die oben erwähnte Meinung Kirnbergers von der Tilgung alles Charakteristischen bestätige sich. Manche, wie Zelter, meinten, Alles sey hierbei Sache der Willkühr, und wie dem Componisten der Einfall komme, könne er jegliches Werk in *h* moll, wie in *c* dur ausführen; was mindestens ein höchst unbedachtsames Urtheil enthält, indem es nach keinem Princip fragt. Ausreichen kann freilich der Versuch nicht, mit welchen Bührlen (Musikal. Zeitung 27. S. 224) die widersprechenden Thatsachen zu erklären glaubte, indem er den Tönen der Saiteninstrumente einen hellen und gehobenen Charakter als Kreuz-Tönen,

einen dunkeln und gedrückten als *B* Tönen zuschrieb, von wo aus sich dies Zufällige im Verlauf der Zeit der ganzen Musik zugewendet habe, so daß unsre Einbildungskraft nun meine, das Eigenthümliche in den Tönen der Instrumente auch da zu hören, wo keine Instrumentalbegleitung vorhanden. Wäre dies Charakteristische nur Sache der Tradition und durch die Instrumente bedingt, so könnte nicht in aller Zeit, namentlich nicht in alter, wo die Vocalmusik nicht den Instrumenten untergeordnet war, seine Anerkennung gültig gewesen seyn. Plato schon spricht in s. Staate 3. p. 341 von kläglichen und weichlichen Tonarten, welche Weichlichkeit und sinnliche Gelüste weckten und daher den sittlichen Charakter entkräfteten, während andere den Muth stählten, und Tapferkeit einhauchten. Aristoteles (Politic. 8, 7.) kennt den Unterschied der Tonarten, welche zur Traurigkeit stimmen, und welche die Thätigkeit der Seele beleben. Ja wir können den Erzählungen von den großen Wirkungen der alten Musik keinen Glauben schenken, wenn wir nicht den rein erhaltenen Charakter verschiedener Tonarten bei Aufstellung musikalischer Schönheit mitwirken sehen. In dem später festgestellten diatonischen Tonsystem entfalteten die vier Kirchentonarten, welche zu zwölf vermehrt wurden, eine Eigenthümlichkeit so kenntlich, daß Mehrere sie näher zu bezeichnen versucht haben. Sie erkannten in der phrygischen das Geeignete für den Ausdruck der Trauer, in der dorischen und ionischen für die Freude, und neuere Meister, wie Händel, wählten für charakteristische Bezeichnung bisweilen diese alten Tonarten. Eine Vergleichung des Chorals: Ach Herr mich armen Sünder u. s. w. in phrygischer, und des Chorals: Eine feste Burg u. s. w. in ionischer Tonart, liefert schon den Erweis. Die neuere Temperatur mit der festen Lage der Halbtöne und die Beschränkung auf das diatonische System in Dur und Moll hat allerdings Manches umgeändert und eingeschränkt; dennoch behauptet sich der Charakter auch hier noch als ein eingeborener. Dies bestä-

tigt eine Reihe Thatsachen, die auf erkennbarem Grunde ruhen, wenn nicht schon die Wahrheit fest stünde, jegliches Ding des Lebens habe seine besondere Bedeutung, wie sein besonderes Wesen. Daß wir hier, wie anderwärts, Vieles noch nicht vermögen zu durchschauen, daß viele Künstler so verfahren, als liege hier kein Wesentliches zur Berücksichtigung vor, kann die Existenz eines Charakteristischen nicht in Zweifel stellen. Ein gebildeter Musiker wird nicht an dem Abstand und der Höhe der Töne, sondern an dem Charakter des Tonstücks, falls der Componist ihn besonnen bewahrt hat, die Tonart des Stücks erkennen. Gewisse Tonarten bleiben für gewisse Arten der Composition unbrauchbar, wie ein Pastorale nicht in *Des* dur, ein heiteres Lied nicht in *Es* moll gesetzt werden kann. Wenn ein Instrument in einer andern Tonart gespielt wird, welche nicht die seinige ist, z. B. zu *F* dur eine *B* Clarinette, so läßt sich das Bedeckte des Tons durch alle Kunst nicht beseitigen. Nicht gleichgültig ists, aus welchem Ton gesungen wird, und die oft angewendete Methode des Transponirens zerstört nicht selten den ursprünglichen Sinn der Composition. Als jener Violoncellist, welcher aus *Es* dur spielen sollte, wegen der leichteren Applicatur in *D*, sein Instrument nur höher stimmte und aus *D* spielte, während das Orchester im Charakter des *es* vortrug, war das Widerliche in der Collision zwischen dem hellen *d* und bedeckten *es* nicht zu läugnen. Mag immerhin die kunstreiche Sängerin Catalani zu transponiren nicht Anstand genommen haben und selbst Pär für Garcia die Rollen des Don Juan und des Almaviva transponirt haben, dies alles liefert keinen Beweis der Gleichgültigkeit. Um die einfachsten Beispiele zu wählen, das bekannte Lied von Himmel an Alexis verliert außer *A* dur all seine ursprüngliche innige Bedeutsamkeit, und Webers Jungfernchor würde in *H* dur an Stellen des reinen Frohsinns einen fremdartigen Glanz erhalten. Das Charakteristische beschränkt sich also nicht auf die Höhe und Tiefe, beruht

auch nicht allein in der Verschiedenheit des Dur und Moll, sondern die Tonordnung, in welcher sich Ton an Ton innerlich verbunden anschließt, wird in jeder Tonart zu einer andern und *F* ist in *C* dur ein anderes als in *D* dur. Mag immerhin das Instrument höher in Stimmung gestellt werden, oder der Gesang tiefer sinken, das in *F* dur gesetzte Stück tönt und endet in *F* dur. So entscheidet hier nicht die absolute Höhe der Töne, sondern die relative, und die Elasticität des Tons hebt nicht das Verhältniß auf, welches sich für den Ausdruck eben so entscheidend gestaltet, als die Zustände des Innern, deren Darstellung durch entsprechende Zeichen bewirkt wird. Man hat daher nicht mit Unrecht die charakteristische Wirkung und Bedeutung der Farben verglichen. Daß hierbei Zeit, Nationalität und individuelle Eigenthümlichkeit bestimmend eingreifen, muß als nothwendig vorausgesetzt werden, sobald wir jenen Lebensformen einen wesentlichen Einfluß auf die Gefühls- und Denkweise zugestehen. Auch kann sogar der Willkühr eine Wahl der Zeichen gestattet werden, wenn die Einbildungskraft der Hörer einwilligend die Bedeutung anerkennt. So aber hebt die Mehrdeutigkeit der Tonarten und deren mit der Zeit umgewandelte Bedeutung nicht die Annahme der ursprünglichen Charakteristik auf und es kann eine Tonart durch die Art ihrer Verwendung auch in verschiedenartigen Werken Raum finden. Hummel schrieb ein Clavierconcert in *H* moll, allein der Charakter des ganzen Werks ist auch *H* moll. Wer dagegen auch beim Naturgesang des gemeinen Lebens das Kunstvolle und mehr voraussetzen möchte, als was eben in die Kehlen paßt, sollte die höhere Würde der Kunst nicht verkennen.

§. 27.

Leicht wird der Charakter der Gattung unserer Tonarten, welche sich als weiche und harte sondern, erkannt. In dem Dur dienen die Verhältnisse dem Ausdruck einer

bestimmten in sich bestehenden Seelenstimmung, einer sich selbst bewußten Kraft. Nicht allein den Frohsinn und den Muth, sondern auch die Klage spricht diese Tonart aus, doch auch diese mit Bestimmtheit und in fester Haltung. Die Zeichnung eines genüglichen, genußvollen, eines thätigen, schaffenden Leben's kann nur sie wählen, und so wird sie zur Sprache der Fröhlichkeit, des zufriedenen Sinns, des freien Muthes, der Befriedigung. Das Prächtige, Große, Erhabene findet in ihr seine Bezeichnung. Die Molltonarten dagegen erscheinen schwebend und unbestimmt; daher in ihnen die Darstellung der gespannten, zweifelhaften, unbefriedigenden Zustände gelingt. Der schwere Ernst und die weiche Trauer, die Wehmuth und Sehnsucht wählen sie; denn sie athmen beengt und dringend rührend ans Gemüth und spannen es ab. Matt und düster ist ihre Farbe, wie sich am deutlichsten da herausstellt, wo ein Uebergang ins Dur wie in ein Lichtreich eintritt, und damit die Befriedigung der verlangenden Seele erreicht wird. Wenn nordische und asiatische Völker auch in Molltönen ihre heiteren Lieder singen, so beurkundet dies, wie manches Andere in Lebensgebräuchen, eine angestammte Eigenthümlichkeit der nicht freien Völker, welche das Sclavische nirgends verleugnen, und deren Freude selbst durch das Unselbstständige und Abhängige ihres beengten Lebens getrübt erscheint, wie unbewußt die äußern Zustände unsrer gesammten Gefühlsweise eine besondere Stimmung ertheilen. Beim Schaffen eines Kunstwerks wird der Meister immer die richtige Wahl und das Nothwendige treffen, oder er wird vermögen das Charakteristische so zu idealisiren, daß es als ein Untergeordnetes nicht überwiegt, wie bei Mozart in der Symphonie aus *G* moll, in welcher der Mollcharakter gleichsam nur durchschimmert. Verlangen wir mit Recht von dem Componisten, daß er im Voraus sich eines bestimmten Gefühls klar bewußt geworden, so wird er nicht erst eines mühsamen Nachsinnens bedürfen, sondern sein Gefühl ihm auch die Tonart unwillkührlich

und mit sicherer Treffkraft ergreifen lassen. Oft wird die getroffene Wahl nicht geradehin zu tadeln seyn, wenn auch eine andere noch klarer oder bestimmter die Aussprache erreichen ließe; denn in allen diesen sind Stufen der Annäherung an das Wahre gegeben. Auch kommt dem genialen Künstler zu, Manches zu wagen, und wol das Heterogenscheinende zu verarbeiten und dem Zwecke brauchbar zu machen, wie dies vor allem Beethoven vermocht hat. Die Combinationen erscheinen da als unzählige, und in dem, was von einer Regel abzuweichen uns scheinen möchte, haben wir vorzüglich darauf zu achten, wie die freie Behandlung des Genies dennoch mit dem Gesetz der Natur in keinem Widerspruch stehe. Wir können dies in dem Beispiele jenes Seelengemäldes erkennen, welches Mozart in der eben genannten *G* moll Symphonie so meisterhaft aufgestellt hat und von welchem in der Folge noch einmal die Rede seyn wird.

§. 28.

Die Aufstellung einer Charakteristik der einzelnen Tonarten hat aus leicht erkennbarem Grunde die größte Schwierigkeit, und das Aufgestellte wird nicht auf jedes vorhandene Werk streng bezogen werden können, weil die Behandlungsweise als das Entscheidende vor Allem in Rücksicht kommt und man darnach zu fragen hat, wie der Künstler die Tonart melodisch behandelte und auf deren Verwandtschaft mit andern Tonarten einging. Man kann also zugestehen, daß eine theoretische Charakteristik weder ausreicht, noch die freie Schöpfung jemals binden wird; doch vermag der Tondichter auch nicht die Natur und deren eigenthümliche Ausdrucksweise umzuwandeln, vielmehr hat jeder willkührliche Misgriff sich selbst geschadet, indem entweder die Wahrheit verletzt ward, oder man durch künstliche Mittel zu ersetzen versuchte, was die Natur in reineren und bestimmteren Formen darbot. Hat der Künstler zur Aufgabe Idealgefühle darzustellen, so kann er von dem Bedeutungsvollen sich

nicht trennen. Wir sind aber bei Feststellung des Besonderen auf die Beobachtung zurückgewiesen, und müssen, weil diese nie als abgeschlossen gelten kann, jeden von Andern aufgefaßten Charakterzug berücksichtigen, um durch Vergleichung mit vorhandenen Werken das Wahre herauszufinden, damit sich ergebe, wie der Genius ungelehrt und in freiem Schaffen die Sprache des Menschenherzens vollkommen sicher besaß und in Anwendung brachte. Im Allgemeinen ergibt sich, daß die Tonarten, deren Ordnung sich durch Erhöhung der Töne, bezeichnet durch Kreuze, bildet, einen helleren, lebendigern Charakter behaupten, diejenigen aber, welche die Töne durch Erniedrigung (durch *b* bezeichnet) gewinnen, bedeckt und minder frei erscheinen, in welcher Eigenthümlichkeit sich auch *as* und *gis*, *es* und *dis*, wenn auch nicht auf unseren Tastinstrumenten, unterscheiden. Ueberall aber muß vorausgesetzt werden, daß jegliches Ding in sein Gegentheil umgewandelt werden kann, und daher selbst das ursprünglich Weiche in einer ironischen oder gegentheiligen Anwendung zum Ausdruck eines Heftigen oder Formlosen dienen kann, wie im Moralischen Vieles in sein Gegentheil umschlägt. So ist denn auch Vereinigung des Contrastirenden im Kunstwerk nöthig, und es konnten sich zum Beispiel in Ries Macht des Glaubens der flehende Frauenchor mit dem muthigen Männerchor und dem Trotz bietenden Chor der Ungläubigen, also die entgegengesetzten Gefühle in *A* moll vereinigen.

Verfolgen wir nun die Tonarten in der Ordnung des Quintenzirkels, so ergibt sich Folgendes:

C dur ist in unsrer Musik die Grundlage aller weiteren Entwicklung, und spricht das Menschliche im Gefühl rein und sicher aus; daher wählt die Unschuld, die in sich genügliche Einfalt, die reine Natürlichkeit, aber auch der einfache Ernst, der bestimmte Entschluß, die Zuversicht diese Tonart, die sich deshalb außer Anderem sowohl für kindliche Lieder, als auch für den Choral und den Marsch des Kriegers eignet. Was nach Ausweichung in andere Tonar-

ten auf *C* dur zurückkehrt, findet da die vollkommene Beruhigung in einem sich selbst genügenden Abschluß. Man vergleiche den Schluß des Finale zum ersten Act des Don Juan mit den vorausgehenden mannichfachen Theilen dieses kunstreichen Meisterstücks, welches der ästhetischen Beurtheilung den reichsten Stoff darbietet. Vollendung eines lichtvollen Daseyns zeichnete Haydn in der berühmten Stelle der Schöpfung: Und es ward Licht. In größerer rhythmischer Lebendigkeit spricht sie den Lebensfrohsinn aus, wie in Beethovens Ouvertüre Op. 43 die Tonart nicht umgetauscht werden kann. Es hat diese Tonart aber eine große Allgemeinheit, so daß sie von rücksichtlosen Componisten zu Allem gewählt wird, und daher im Gebrauch abgenutzt, ja gemisbraucht scheint. Und doch ist das frische junge Leben, die reine Natur in ihr durch nichts Anderes zu ersetzen. Wie in idealer Größe die reine harmonische Form und einfache Klarheit ein Unendliches zu ergreifen vermag, hat Haydn in dem Weltenchor der Schöpfung: Die Himmel erzählen, erwiesen. In *C* moll vereint sich die Reinheit und Sanftheit der Quinte *g* mit der Weichheit und intensiven Beschränkung der Terz, und es wird zum Ausdruck der Wehmuth, der Trauer, der Sehnsucht, der schmerzvollen Liebe, des Verlangens nach Trost. So nahm Beethoven *C* moll für das Recitativ im Christus am Oelberg: „Jehova, du mein Vater, o sende Trost und Kraft und Stärke mir." Aber auch dem Grabgesang kann diese Tonart dienen. Man prüfe die Wirkung derselben an L. Bergers Sonate Op. 7. Leicht gewinnt sie einen pathetischen Charakter. Gluck wählte sie für das Duett in der Iphigenie auf Tauris: Et tu prétends encore, que tu m'aimes? Beethovens Sonate pathétique Op. 13 voll ernster, wenn auch stark bewegter Gefühle behält *C* moll auch im Allegro bei.

G dur stellt ein Bild der Beruhigung auf und kann in seiner Durchschaulichkeit, wenn der Künstler das Einfache nicht zu behandeln weiß, bis zum Bedeutungslosen

sinken. In dieser Tonart aber spricht sich die Innigkeit der Treue, der leidenschaftlosen Liebe, die Ruhe der Betrachtung und eine sanfte Stimmung aus; einfache Anmuth ist ihr Schmuck. Das ländliche Leben spiegelt sich in ihr treulich ab, und man kann ihren Charakter oft idyllisch nennen. Doch eignet sie auch zu jeder Art von leichtfertiger Demonstration und selbst für ironische Spiele und leicht gehaltenen Scherz. Man vergleiche in Webers Freischütz Kilians Arie: Schau der Herr mich an als König. Man hält sie für allzu gewöhnlich und wol gar für gemein. Der charakterisirende Künstler wird, wie Mozart es im Don Juan gethan, sie in der Zeichnung unbefangener Fröhlichkeit (in Zerlinens und Masettos Gesang: Giovinette) oder in halbkomischer Darstellung (in Don Juan und Leporello's Duett Eh via, buffone) ausdrucksvoll behandeln. Unter den beiden nächsten Verwandtschaften *D* und *C* neigt *G* dur mehr zu *C* hin, weil es darin größere Fülle und vollständigen Abschluß gewinnt. *G* moll kann nicht geradehin nach Schubert durch Misvergnügen, Groll und Unlust bezeichnet werden. In dieser Tonart einigt sich Wehmuth und Freude, Schwermuth und Heiterkeit; so stellt sie die Grazie, auf deren Blick ein Zug Schwermuth ruht, das Erhabene in romantischer Färbung, das Tragischsentimentale dar. Die Behandlung kann dies alles auch bis zum Ausdruck des Misvergnügens und der Unlust erhöhen, indem das eine beschränkende Element überwiegt. Wem schwebt bei diesem Tone nicht als Ideal Mozarts Symphonie, die ich in gewisser Hinsicht mit Goethes Iphigenia vergleichen möchte, vor? Liegt in ihr Leidenschaftliches ausgeprägt, so besteht es noch in der reinsten Besonnenheit, erscheint nicht abentheuerlich, nicht ausschweifend; das Erhabene hält es aufrecht, und Schönheit verklärt es zu dem liebenswürdigsten Wesen. Das Ganze aber durchdringt ein geheimer Schmerz, selbst wo die Gefühle lebendige Regung und helleren Schwung gewinnen, umzieht sie ein Duft der Wehmuth. Zu diesem Allen hat

der Meister die Tonart mit unnachahmlicher Kunst behandelt. In der Menuett geht der Ausdruck sogar ins Furchtbare über. Andere Zwecke werden freilich auch auf Trost in Leiden hinführen, Andere die Wonne in Thränen bezeichnen; was Alles diese Tonart in sich trägt. In Schuberts Lied der Wanderer an den Mond Op. 80, worin innige Sehnsucht laut wird, wirkt der Uebergang bei den Worten: Du aber wanderst auf und ab, in Dur höchst ergreifend.

D dur nimt das Prächtige und Große in sich auf und in seiner Helle tönt der Triumph, das Halleluja, und ruft zur Freude und zum Jubel auf. Spontini wählt nach seinem individuellen Kunstcharakter vorzugsweise diese Tonart. Märsche, Festgesänge, jubelnde Chöre werden in ihr geschrieben. So Händels Halleluja im zweiten Theile des Messias. In Beethovens zweiter Messe Op. 123 wirkt im Gloria der Uebergang aus *Es* dur nach einer enharmonischen Verwechselung in *D* dur für die Worte pater omnipotens wie ein Zauberschlag. Zauberische Lichthelle schwebt durch die Tonart über desselben Meisters zweiter Symphonie, um die reichste Summe innerer Begebenheiten zur Anschauung zu bringen. Frommen Jubel tönt Haydns Chor in der Schöpfung: Stimmt an die Saiten, als jauchzte wirklich Himmel und Erde. In leichter Bewegung stimmt *D* dur zur aufgeregten Lustigkeit, in ruhiger Bewegung zu dem männlich klaren Blick aufs Leben. Für dieses Alles bildet *D* moll einen Contrast, indem diese Tonart ein von Schwermuth niedergedrücktes Gefühl, die Klage der beengten, aber nicht kraftlosen Brust ausspricht, zugleich aber auch den heftigen, herzzerschneidenden Schmerz behandelt. So im Anfang und Schluß des Duetts im Don Juan: Fuggi, crudele (Grausamer, weiche). Mit Unrecht hat man Mozart getadelt, daß er für der Königin Arie in der Zauberflöte: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen, mit einem Misgriff *D* moll gewählt habe. Einmal spricht sich im Anfang und am Ende

wirklich nur das tief verletzte, ganz zerknirschte Herz aus, und dann führt der baldige Uebergang in *F* dur zur Beruhigung, die aber nicht andauern kann.

A dur ist der Ton des Vertrauens und der Hoffnung, eines der Liebe sich freuenden Herzens und der unbefangenen Heiterkeit. An Innigkeit überwiegt diese Tonart alle anderen, wenn weder Leidenschaftlichkeit die ruhige Hingabe stört, noch eine schmerzliche Sehnsucht die Reinheit des Glücks trübt. In Mozarts Don Juan spricht im Duett: Reich mir die Hand u. s. w. die Tonart die innigste Zärtlichkeit aus; daß sie erheuchelt ist, kommt nicht in Frage. Weber schrieb das erste Duett im zweiten Act des Freischütz in *A* dur; denn es vereinen sich da eine unverwüstliche Zuversicht auf das Gelingen (Annchen) mit der Innigkeit (Agathe), die sich für Momente freuen mag, aber bald in bange Beklemmung (*Gis* moll) übergeht. In wahrhaft himmlischer Freude schauen die Engel in Haydns Schöpfung auf die blühende herrlich glänzende Natur. Was hier mit sicherer Bestimmtheit tönt, wie in *A* moll zur schwächeren Hingebung, aber auch zur zagenden Weichheit. So hat diese Tonart einen mehr weiblichen Charakter, der überall nur Hingebung verräth, in der Heiterkeit sich anschmiegt und in dem Schmerze nicht widerstrebt, noch auch trostlos verzagt. Das Gefühl der Buße kann kein mehr entsprechendes Organ finden, wie dies Beethoven in seinem Bußlied: An dir allein hab' ich gesündigt, gezeigt. Die dankvolle Ergebung an Gottes Vaterliebe, die alle Thränen trocknet, spricht Paulus und der Chor in Mendelssohns Oratorium No. 20 aus. Wie aber mag der furchtbare Chor der Ungläubigen bei Ries am Schlusse des ersten Theils der Macht des Glaubens in *A* moll singen? Es ist ein Bild entstellter Rohheit, die für den Frevel alle Kraft aufbietet und dem Zarten durch Misbrauch Hohn spricht, eine Grausen erregende Ironie.

E dur, eine der hellsten, stärksten Farben, vielleicht vergleichbar mit brennendem Gelb, dient der lachenden

Freude, dem lebensfrohen Jubel; indem es auch das Prächtige in sich aufnimmt, bezeichnet es das Feierliche in höchster Potenz, wie in Mozarts Gesang: In diesen heil'gen Hallen. Man hat diese Wahl der Tonart zum Beweise aufgeführt, wie auch heterogene Mittel von dem Meister willkührlich benutzt werden könnten. Hier irrte man nach dem gewöhnlichen, aber falschen Vortrag der Arie, in der man ihr innige Zartheit verleiht. Sie spricht vielmehr das feierlich Erhabene in seiner von allem Irdischen entbundenen triumphirenden Sphäre aus. Die Melodie und die Tiefe gibt den Ausdruck der Würde, und zwar der priesterlichen Würde, allein die Tonart stellt auf die höchste Höhe. Man denke einen Priester im Prachtschmuck. Daher muß die Arie mit Feuer und Erhebung gesungen werden. In sentimentaler Form wirkt diese Tonart entscheidend bei Spohr in Jessonda, Nedori's Gesang: Daß mich Glück mit Rosen kröne u. s. w. Zum schmerzvollen Gefühl, zur versinkenden Trauer erscheint sie untauglich; denn ihr ganzes Wesen ist offen und frei und daher auch für Andacht und Frömmigkeit nur anwendbar, wo die Freude in Gott lebendig geworden ist, oder das Herz vertrauensvoll dem Ewigen sich hingibt. So in Spohrs Oratorium, des Heilands letzte Stunden, in dem Terzett: Jesus, himmlische Liebe, und im Chor: Wir sinken in den Staub, wo der demuthsvolle Blick doch freudig gen Himmel schaut. Dagegen kann der heftige Affect des Schreckens oder des Abscheus auch in dieser Tonart, wenn die Behandlung der Melodie das ihrige leistet, Kraft und Feuer gewinnen, wie dies Spontini im Finale des zweiten Acts der Vestalin erprobt hat. *E* moll dagegen bildet einen Gegensatz von *C* dur, zu dem es übergeht, um vollkommen zu befriedigen. Es spricht immer ein bedingtes Leben, den Unbestand der Dinge, die Klage des Mitgefühls aus; doch blickt bei diesem allen nicht sehnendes Verlangen hindurch.

Beiden gleich ist *H* an starker Färbung in Dur, an

Innerlichkeit in Moll. In Dur dient es der heftigen Leidenschaft, und drückt ein trotziges, seiner Kraft gewisses Selbstgefühl aus; in Moll ist es ruhige Erwartung und Ergebung. Das Angreifende beider Tonarten hat die Erfahrung gelehrt. Von einem Violoncellist Hoffmann in Dresden erzählt man, daß er durch ein Spiel in *H* moll stets krank wurde. So sehr nimt diese weichste Tonart die ganze Seele ein und kann sie zerknirschen. Für *H* moll und dur möge als Beispiel abwechselnder Form das Quartett für Pianoforte von Mendelssohn Bartholdy Op. 3 genannt werden; für *H* moll Beethovens Agnus dei in der zweiten Messe Op. 123 ein Gesang der zartesten Frömmigkeit. In langsamer Bewegung eignet diese Tonart vorzüglich für Todtengesänge. Umgesetzt in die Unnatur gewährt diese Tonart im ironischen Hohn auch Töne der Hölle. So in Webers Freischütz Caspars teuflisches Lied, mit dem er, allem Heiligen spottend, Max den Trank reicht. Ries schrieb den dreifachen Chor seines Siegs des Glaubens in *H* moll, in welchem, den Gläubigen gegenüber, eine Schaar frecher Ungläubigen der Gottheit Hohn spricht.

Fis und *Ges* dur, welche sich nur dadurch unterscheiden, daß durch seine Beziehung und Entwicklung *Fis* dur heller lautet, hat einen triumphirenden Charakter und drückt feierlichen Muth und den wohlthuenden Genuß errungener Ruhe aus; doch wird auch möglich seyn eine noch trotzende, auf eigene Kraft stolzirende Leidenschaft damit zu bezeichnen. *Fis* oder *Ges* moll wurde mit Recht ein ernster finstrer Ton genannt, in welchem der tobende Schmerz, die herbe Unlust, der Mismuth, bitterer Ernst und auch der Groll spricht. Er läßt nach Auflösung der Pein verlangen, die entweder im ruhigen *A* dur oder im kräftigen *D* dur erreicht wird. Man vergleiche den Eintritt des *Fis* moll in Don Juans Lied Del vieni a la fenestra. Was in dieser Tonart geschaffen werden kann, hat Dusseck in seiner Elégie harmonique auf den Tod des Prinzen Ludwig Ferdinand von Preußen gezeigt.

Wehmuth verschmilzt da mit dem bittersten Schmerz und die Klage wird zur heftigsten der Sehnsucht Luft machenden Seelenerschütterung, bis sie ermattet niedersinkt und mit dem letzten Hauche noch stöhnt. Ries hat in seiner Macht des Glaubens der Alt-Arie im zweiten Theil Nr. 14 die Tonart *fis* moll gegeben, und verkennen würden wir den Charakter gänzlich, wenn wir das Aufgeregte in dem Gemüth, welches hier die Frechen mit dem nachdrücklichsten Ernste vor Frevel nochmals warnt, übersähen.

Cis (*Des*) dur eignet sich nicht für das Scherzhafte, doch eher für das Excentrische, und mischt das Leidvolle und Freudvolle in erhöhten Graden. Allein auch einen pathetischen Schritt kann *Des* dur annehmen und dann ein Gefühl des Selbstvertrauens und der keck vorschreitenden Gravität in sich fassen. Es eignet sich für Darstellung der hohen Schönheit, des Prächtigen, des Glanzvollen und trägt eine große Fülle in sich. Nicht minder aber kann das Leidvolle überwiegen, ohne jedoch das Kräftige vermissen zu lassen, sey es ein Vertrauen auf eigene Hülfe, oder auf Beistand von Oben. So beginnt das Lied von Schubert: Der Wanderer, und schreitet aus dem Bewußtseyn des Lebens zu dem drückenden Gefühl der Beschränkung (*Cis* moll) fort. Das männliche Auge schämt sich der Thräne nicht. Spohr hat in des Heilands letzten Stunden den Kanon: In seiner Todesnoth dich zu ihm wende, in *Des* dur gesetzt und charakteristisch wirkt diese Tonart, indem sie die Todesstunde zu einer feierlichen macht; denn nicht weicher Jammer durchdringt in diesen Augenblicken die Gemüther der Jünger, sondern nur mit heiliger Erhebung können sie dem Erlöser eine sanfte Todesstunde erflehen. In Löwes Siebenschläfern verleiht die Tonart dem Gesang der Sieben mit dem sie zum zweiten Male einschlafen, eine feierliche heilige Bedeutung. *Cis* (*Des*) moll wird die Wehmuth, die seufzende Sehnsucht, die Klage eigener Schuld, aber auch die Innigkeit des Mitgefühls wählen. Beethoven schrieb die Fan-

tasie Op. 27. 2 in dieser Tonart und sowohl das Adagio als auch das Presto gehört zu dem Ausdrucksvollsten, was je für das Clavier geschrieben wurde und jeglichen Hörer inniglich bewegt und mit sich emporhebt. Bierey hat dem Adagio den Text eines Kyrie eleison untergelegt, aber, wol nur der Instrumente willen, die Tonart mit *c* moll vertauscht. Man vergleiche nun bei Clavierbegleitung den verschiedenen Effect beider Arten.

As dur ist die Tonart, bei welcher die Seele für ein Ueberirdisches aufgeht, und Ahndungen eines Jenseits oder einer höheren Beglückung faßt. Daher schwebt sie über den Gräbern, wie in Neukomms Kanon im Ostermorgen, zeichnet den frommen, Frieden Gottes athmenden Sinn und erhebt zur Unendlichkeit eines seligen Gefühls, Jessonda klagt in Spohrs Oper über die Trennung von den Geliebten in *G* moll, sie geht zu dem Gefühl, welches „des Herzens Schwingen zu des Friedens goldnem Land erhebt," in *G* dur über; da verklärt ihr Gedanke sich in der Ahndung ewiger Seligkeit: „bald bin ich ein Geist geworden" in *as*. Das Duett: Schönes Mädchen u. s. w. konnte nur in der Tonart *as* gegeben werden. Nimmt man die Töne an sich, so könnte man die Gedanken an irdische Freude und Befreiung unterlegen; die Tonart aber erweckt eine Ahndung der Unendlichkeit, welche über der Erde weilt, und in dem „dahin, dahin laß uns fliehn" denkt Niemand an Europa, sondern an ein Paradies beglückter Liebe. Es kann aber die bedeutungsvolle Sehnsucht auch eine dunklere Farbe annehmen oder mit Schwermuth wechseln; daher der Uebergang aus oder in *F* moll als zu der dunkeln Schwermuth, oder in *Des* dur zu der ernsten Trauer. Milder Trost spricht im Adagio der Sonate pathétique von Beethoven Op. 13, unendliche Beseligung der gleichsam verschwebenden Seele im Adagio der ersten Sonate Op. 10, welches Bierey recht geschickt in ein Agnus dei verwandelt hat. Als Muster nennen wir auch das Benedictus in Häsers Requiem Op. 34.

Als *Gis* dur, dessen ganze Kraft durch die Temperatur wesentlich gemindert wird, indem die Erhöhung um das Komma oder die Diesis dem *As*, die Erniedrigung dem *Gis* abgeht, verändert die Tonart auch den Charakter. Beethoven läßt im Fidelio dem Rocca in *Gis* dur den Befehl ertheilen, den Gefangenen zu ermorden und Pizarro mit verruchtem Sinne selbst nach dem Dolche greifen. Die Schwierigkeit der Ausführung (nach der Vorzeichnung von acht Kreuzen) hindert die Anwendung für ein ganzes Tonstück.

Gis oder *As* moll nannte Schubart einen Griesgram und theilte ihm die Jammerklage zu, die im Doppelkreuz seufzt. Auch diese Tonart meist nur in einzelnen Zeichnungen gefunden, drückt dann das Gefühl eines mühselig beladenen, bedrückten Herzens aus. Beethoven schrieb in ihr den preiswürdigen Todtenmarsch auf den Tod des Eros in der Sonate Op. 26.

Es dur vereinigt einen sehr mannichfaltigen Ausdruck in sich und kann die vieldeutigste Tonart heißen. Bald spricht sie das feierlich Ernste aus; bald erscheint sie in glanzvoller Farbe geeignet für den kräftigen Aufruf und die Ermuthigung, wie in Spohrs Duett des Dandau und Nadori in der Jessonda: Aus dieses Tempels heil'gen Mauern u. s. w., und in Kriegsmärschen; bald aber zeichnet sie auch die begeisterte Liebe, wie in Mozarts: Dies Bildniß ist bezaubernd schön, und das kräftige, Gewinnung ahndende Verlangen der Liebe, wie in Reichardts schöner Composition des Goetheschen Lieds: Was zieht mir das Herz so u. s. w.; bald dient sie der Andacht und dem gläubigen Vertrauen, wie in dem Chorale: Wer nur den lieben Gott läßt walten u. s. w. von Schicht. Es würde die Seelenstimmung verkennen heißen, wenn man Mozart tadelte, weil er Donna Elvira im Terzett Ah chi me dice mai (Ach wer wird mir nun sagen) in *Es* beginnen läßt. In Elviras Herzen tobt nicht das Rachgefühl, welches Donna Anna beim Anblick des ermordeten Vaters durchglüht, sondern sie

eilt dem Geliebten, der sich ihr treulos entzog, den sie aber noch liebt und ersehnt, nach, und bauend auf das Recht der Liebe, ist sie der Genugthuung gewiß. Wenn wir *E* dur vergleichen, können wir dieses eine weibliche, *Es* dur eine männliche Tonart nennen. Das Charakteristische steigert die Eigenthümlichkeit der Blasinstrumente, indem z. B. Hörner in *Es* heller klingen als in *D*. Als *Dis* dur, in welcher Tonart kein Tonstück geschrieben wird, wirken einzelne Accorde unserem Ohr wol wenig verschieden von *Es* dur.

Es moll oder *Dis* moll hat man zwar eine gräßliche Tonart genannt und derselben die Gefühle der Bangigkeit, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth zugetheilt, oder, wie Quanz es that (in s. Anweisung zur Flöte XIV, 6) zum Ausdruck trauriger Affecte als die geeignetste bezeichnet; und es mangelt hierzu der Beweis in Beispielen ganzer Compositionen; was jedoch der einzelne Accord vermag und wie er Schauer des Heiligen in die Seele senkt, hat Beethoven durch den Anfang seines Christus am Oelberge gezeigt. Als *Dis* moll mag die Zeichnung schärfer und der Ausdruck greller hervortreten, in wiefern *ais* und *b*, *ges* und *fis* sich unterscheiden.

B dur, eine offene helle Tonart, dient zur Aussprache heiterer Gefühle, der zuversichtlichen Hoffnung, dem glaubensvollen Aufblick, und vermag die ruhige Betrachtung zu beleben. Diese Belebung kann durch Rhythmus und Melodie so gesteigert werden, daß auch fröhlicher Jubel einer ausgelassenen Freude und einer muthvollen Kraft darin sich darstellt. In Haydns Frühling würde keine Tonart die herzliche Freude in dem Dankgebet: Ewiger, mächtiger, gütiger Gott! so treu und wahr haben aussprechen lassen. Jene vertrauungsvolle Hoffnung und innige Zufriedenheit zu bezeichnen wählte Romberg in der Glocke diese Tonart für das Quartett: Und der Vater mit frohem Blick u. s. w. Mozart hat im Don Juan diese Tonart mit tiefer Einsicht in den

Charakter derselben sechsmal gewählt, einmal in Elviras zutraulicher Warnung Non ti fidar und der Anna und des Ottavio mitleidsvoller Erwiederung Cielli! che aspetto nobile; dann für entgegengesetzte Gefühle des weinberauschten Jubels in Don Juan's Fin c'han dal vino (Treibt der Champagner); in dem zwischen die Fröhlichkeit der Landleute und die frivole Lüsternheit des Don Juan, wie ein Centralpunct, eintretenden Terzett, einem Meisterstück musikalischer Kunst, in welchem Anna mit Ottavio fest vertrauend sich dem Himmel zuwendet: Protegga il giusto cielo, Elvira nicht, wie man meint, erbittert um Rache schreit, vielmehr dem Himmel den Schmerz anheimgibt, den sie gern mit dem noch in ihr waltenden Gefühl der Liebe vertauschen möchte; in Ottavios Arie il mio tesoro in tanto, in welcher sich die muthvolle Theilnahme an der Entlarvung des Frevlers Don Juan mit der Zuversicht des Gelingens verbindet und die treuste Freundschaft ihren Triumph feiert; und endlich in dem Terzett des Finale, wo Elvira heraneilt den am Rande des Untergangs stehenden Don Juan zu warnen und sein Vergehen ihm zu verzeihen, Leporello durch das edle Gefühl der hier groß erscheinenden Freundin selbst hingerissen von seinem treulosen Herrn mit Thränen (wobei *F* moll eintritt) sich abwendet, dagegen Don Juan den innern Feind durch ironischen Trotz und eine nur affectirte Kälte zu beschwichtigen sucht, welche dreifache Seelenregung nur eine Meisterhand zu einer Einheit zu verbinden vermochte. Wie weitumfassend das Gebiet dieser Tonart sey, läßt sich bald aus der großen Zahl der ihr zufallenden Producte abnehmen. Auch dem *B* moll hat man oftmals eine zu specielle Bedeutung zugesprochen. In ihr liegt ein trübes, ja finsteres Gefühl, nicht des reinen Schmerzes, welcher Thränen vergießt, sondern des mit Unmuth und jener Art von Misvergnügen verbundenen, welche mit Gott und aller Welt murrt und mit sich selbst im Streite liegt. Es kann ein heftiger Seelenschmerz darin gemalt

werden, wie in Glucks Iphigenia auf Tauris da, wo Orestes die Schicksale der Seinigen berichtet und endlich die Mutter als Mörderin nennt, diese Tonart mit kenntlicher Seelenwahrheit eintritt; doch ist meistens etwas beigemischt, was den Mangel des innern Friedens und ein Zerfallen in sich selbst beurkundet. Daher haben Künstler sie zur Bezeichnung des ironischen Hohns der boshaften Intrigue, der frivolen Ironie gewählt und Mephistopheles Gefühle darin dargestellt.

F dur malt Frieden und Freude in vielfacher Form bald als leichten Scherz und gutmüthige Posse (Mozarts Arie: Keine Ruh bei Tag und Nacht), bald als kindliche Fröhlichkeit (in Kinderliedern von Diabelli, der Mädchenchor in Haydns Winter: Knurre, schnurre Rädchen), bald in der Zufriedenheit mit der Welt (Mozarts Lied: Ridente la calma) oder in der Ruhe eines genüglichen Lebens (Mehrere Rondo von Haydn), oder in der Innigkeit befriedigender, tröstender Liebe (Beethovens Lied: Kleine Blumen, kleine Blätter. In Spohrs Faust: Folg' dem Freunde mit Verlangen. In idealer Beziehung Ries Arie im Sieg des Glaubens: Dir am Busen will ich liegen). Rombergs Glocke des Friedens konnte nur in *F* dur verhallen. Nach dem Bangen vor einem fürchterlichen Ausgange eint in Beethovens Fidelio Alles sich am Schlusse zur milden Beruhigung und zum tröstenden Frieden: gleich einem Dankgebet erscheint der Gesang: O Gott! o welch' ein Augenblick. Man vergleiche aus Beethovens Symphonieen die hieher gehörenden Stücke der Pastorale und das Andante der ersten Symphonie aus *C*. *F* moll ist dagegen eine schauerliche Tonart zum Ausdruck schwermuthsvoller Gefühle, der Trauer und des tiefen Leidens, aber auch der Bangigkeit (Rombergs Glocke: Von dem Dome schwer und bang), des Schauders und der qualvollen Trauer. Man hat mit Recht den Eingang zum zweiten Act in Beethovens Fidelio, welcher die Seelenlage der in dem dumpfen Kerker schmachtenden Gefangenen treffend bezeichnet, als

Beispiel genannt und auf die Eigenthümlichkeit hingedeutet, mit der wir aus *F* moll in die reine Dominante *C* dur wie aus dem Dunkel in eine Lichthelle übertreten, welche die Verklärung alles Schmerzes im Leben und jenseits ahnden läßt. Beethoven faßte in der Composition zu Egmont Klärchens Liebe und Schicksal in der vollsten und klarsten Bedeutung auf. Egmont ist ein Held der Freiheit, aber ein romantischer Held, ein Schwärmer in der Liebe. Diese Liebe, von Egmont auf der Höhe einer Heldenseele ergriffen, von Klärchen mit dem emporschauenden Blick der Verehrung erfaßt, vermag nicht im Irdischen auszudauern und kann ihre Verklärung nur in dem willig übernommenen Tode finden. Schwermuth ruht auf beiden Gemüthern, wie dies Beethoven in der Ouvertüre in *F* moll erfaßt, und auf *As* dur und *Des* dur eingehend das düstre Dunkel in Klarheit einer überirdischen Beseligung erhellt hat. Der Schluß der Ouvertüre steht in unmittelbarem Bezug auf das nun folgende Stück, welches eine vielbewegte Scene eröffnet, daher in *F* dur. In *F* moll schrieb Ries die Einleitung zum zweiten Theil vom Sieg des Glaubens, um den grausen Zustand zu schildern, in welchen den Menschen roher Starrsinn und ein auf die eigene Kraft allein bauender Stolz versetzen. Der Gesang des Simeon in Mehuls Joseph ist ein Eumenidengesang, in welchem die Verzweiflung des Gewissens tobt.

Diese einzelnen Beobachtungen erweisen ihre Richtigkeit bei Beurtheilung mehrtheiliger Werke. Beethoven hat in dem Liederkreis an die ferne Geliebte seine meisterliche Einsicht und sichere Treffkraft erwiesen. Das Ganze beginnt mit der Aussprache des Verlangens nach der Fernen, in welcher sich leise Klage der Sehnsucht mit der Zuversicht durch Raum und Zeit hindurchzudringen eint. *Es* dur, ausweichend in die Dominante. Wünsche, die in dem Gedanken schon beglücken, leben auf, der Geliebte träumt sich in die beseligende Nähe, und folgt dem Zuge. *G* dur mit der Dominante wech-

selnd. Da ruft er die Lüfte und das Bächlein an, die Geliebte zu grüßen und ihr die Klage zuzubringen, und begeistert sieht er die Gesendeten dort, wo er selbst zu seyn ersehnt. Der Ton des Innigen, Herzigen liegt in *As* dur. Der erwachende Mai weckt die liebende Natur und die Wesen sind glücklich in Liebe. Ein freudiges Bild stellt *C* dur dar. Aber ihm bleibt nur der Thräne Gewinn (*E* moll), doch auch die Aussprache des Herzens und die Tröstung, daß Liebe alle Ferne überwinde. *Es* dur. So kehrt das Gefühl auf den Anfangspunct zurück und ein Ganzes rundet sich zu einem Bilde des Hinblicks in die Ferne. Sowohl für genauere Feststellung der charakteristischen Eigenthümlichkeit der Tonarten, als auch bei Behandlung von poetischen Unterlagen für die Beurtheilung der Art und Richtigkeit der Auffassung möchte es nicht unwichtig seyn zu prüfen, wie mehrere Componisten denselben Text durch die Wahl der Tonart behandelt haben, indem nicht immer die Verschiedenheit als ein Fehler betrachtet werden darf. Um nur eines Beispiels zu gedenken, Schicht und Spohr haben im Ende des Gerechten und in des Heilands letzten Stunden, und daher zu Petrus Arie denselben Text bearbeitet, in beiden Compositionen ist durch Melodie und Rhythmus ein und dasselbe Reuegefühl ausgesprochen, dennoch kündigt die Tonart *Es* dur einen andern Petrus bei Spohr als *A* moll bei Schicht an, das heißt Jeder der Künstler hat sich den Charakter und die Seelenstimmung des Petrus anders gedacht, ohne gegen die Wahrheit zu fehlen, Schicht in niedergebeugter Zerknirschung ohne Fassung, Spohr in männlichem Schmerz der Selbstanklage nicht ohne Zartheit und Wärme.

§. 29.

Diese der charakteristischen Darstellung dienenden Ausdrucksweisen sind Formen, in welchen der Inhalt der Gefühle zur Erscheinung kommt, so daß ein und dasselbe Gefühl durch hinzutretende Beziehungen und Be-

dingnisse verschieden gestaltet hervortritt, und Eins mit dem Andern verschmilzt, wie wir auch im Leben eine schwermüthige Freude, einen verzweiflungsvollen und wieder muthvollen Schmerz, einen bittern oder milden Ernst besitzen. Diese Formen aber verbindet eine nähere oder ferne Verwandtschaft, und sie können in der nähern nicht selten so wechseln, daß die Verschiedenheit des Ausdrucks unmerklich wird. Doch kann selbst die Folge und Verbindung den Charakter umwandeln, und welche Tonart sonst dem hellen Jubel diente, zum Ausdruck des leichten Frohsinns, und was die finstere Nacht der Schwermuth in sich aufnahm, anderwärts auch für die leise Klage passend seyn. So bleibt die Anwendung der Tonarten auch hierbei oft der Modulation anheim gegeben. Es kommt hinzu, daß in den Seelenstimmungen nicht ein durch psychologische Begriffe scharf gesondertes Ganzes neben einander besteht, sondern das Einzelne sich dynamisch durchdringt und ungetrennt wirkt, wenn wir auch gewohnt sind, nur einzelne hervortretende Seiten aufzufassen. Hat das Gefühl einen geringeren Umfang und geschlossene Einheit, so reichen die ersten Verwandtschaften der Tonarten hin, um es vollständig auszudrücken, wie in einem Volksliede. Allein auf höherer Stufe der Kunstdarstellung tritt die Bedingung hervor, alles Charakteristische müsse zugleich ein Schönes seyn und mithin sowohl ein Mannichfaltiges in sich aufnehmen als auch in freier Darstellung sich bewegen. Nicht hinreichen kann da nur Wahrheit zu erzielen, oder den Fröhlichen aufjauchzen, den Schmerzerfüllten klagen zu lassen. Des Künstlers Hand bewährt sich aber darin, daß er in Fortschreitung zu näheren und entfernteren Verwandtschaften den Reichthum vorhandener Mittel weise benutzt, um einen Totaleindruck zu erreichen. Man hat daher auch nicht bei jedem Wechsel der einzelnen Tonarten eine grell hervortretende Bedeutsamkeit zu erwarten, sondern im Ganzen die Wirksamkeit wahrzunehmen. Vorzüglich geschickte Künstler werden in geistreich freier Behandlung aus

Einem Vieles gestalten können und die Wahrheit mit der Schönheit vereinigen. Verfolgt man betrachtend das Einzelne in vorhandenen Kunstwerken, erfreut nicht selten die unmittelbar ergriffene, weniger überdachte als herausgefühlte Wahrheit im erhellenden Lichte der Schönheit. So waren Meister dieser Kunst Gluck und Mozart, aus deren Werken allein man hinlängliche Erweise für schöne charakteristische Darstellung aufstellen kann. In der Erkennungsscene der Iphigenia auf Tauris ruft Iphigenia in *a* dur o mon frère! Orestes in *a* moll o ma soeur, oui, c'est vous! Dann geht Iphigenia in das weiche *e* moll über, endigt aber jubelnd in dem hellen *c* dur, Alles dies in unverkennbarer Wahrheit.

§. 30.

Nirgends tritt das Gesetz der Einheit, durch welches die Wahrheit der Natur ergriffen und alle Darstellung aufrecht erhalten wird, gültiger hervor als in der Anwendung des Charakteristischen der Tonarten. Wie sehr eine schöne Darstellung nach Freiheit ringt, so darf doch kein Sprung, welcher unwahr wäre, oder nur ein Mangel von Bindung, welcher den Hörer unsicher werden läßt, eintreten; vielmehr wird die Musik, welche ohne Ueberleitung und Haltung aus einem Gefühl in ein anderes, falls nicht besondere Ursachen zum Grunde liegen, überschreitet, verletzen und die Einheit der formalen Schönheit vermissen lassen. So muß in allen Theilen ein psychischer Zusammenhang kund werden, und der Hörer in die entfernteren Regungen übergeleitet werden; es muß in dem Ganzen ein Grundgefühl walten, auf welches der abschweifende Weg wieder zurückführt, und wäre eine völlige Rückkehr in dasselbe nicht möglich, so müssen doch die vorhandenen Motiven dazu angedeutet werden. Neuere Componisten haben in dem Drang nach Neuheit und im Erhaschen des Sonderbaren schon vielfach hierin gefehlt, und wenn die Einen nach Verstandeslaunen verfuhren, haben Andere eine Krankhaftigkeit ihrer Gefühle

erkennen lassen. Ein wahres Kunstwerk muß aber, wie mannichfaltig die Combinationen und Ausweichungen sich an einander reihen, auch so seine innere Einheit bewahren, daß man anzugeben im Stande sey, es gehe aus einer bestimmten Tonart, und klar fühle, in welcher man sich auf jeder Stelle befinde. Bei Beurtheilungen vorhandener Werke bleibt Vorsicht nöthig. Wie hiernach jener Recensent der Pastoralsymphonie von Beethoven zu berichtigen sey, ist oben S. 183 bemerkt worden. In neuesten Werken soll freilich durch die barockeste Verbindung eine gewisse Genialität sich erweisen, und man erzielt Erschütterungen, die auf das Gemüth einen ähnlichen Effect bewirken, als wenn man einen Schweißtriefenden mit kaltem Wasser übergießt. Nimmer aber werden dies Kunstwerke heißen können.

§. 31.

Das Charakteristisch-Schöne fällt nicht minder dem Rhythmischen zu. Wir stellen die rhythmische Bewegung der Musik als Aussprache des Innern der Bewegung des gefühlten Lebens gleich, und müssen daher auch jeder besonders auszusprechenden Gefühlsweise, jedem Affect, jeder Leidenschaft einen besonderen Rhythmus zugestehen, wenn überhaupt Seelenzustände sich charakteristisch unterscheiden; nur haben wir darauf zu achten, daß, was in ihnen dem Verstande und der Begriffssphäre zugehört, nicht immer in dem Gemüthe erfaßbar, noch durch Töne zu bezeichnen ist. Dasjenige aber, was dem Rhythmus charakteristische Bedeutsamkeit verleiht, wird von dem Hörer in sympathetischer Auffassung ergriffen und kann zur genaueren Nachweisung auf Begriffe zurückgeführt werden. Die musikalische Kunst aber stellt die natürliche Wahrheit auch hier zugleich unter schöne Form, und wir haben beide Momente wohl zu erwägen. Charakteristisch heißt der Rhythmus, welcher die besondere Gefühlsart und Gemüthslage treu und wahr in spe-

cieller Bezeichnungsform ausspricht; charakteristisch schön derjenige, in welchem bei dieser Aussprache das freie Geistige hervortritt und die dargestellten Gefühle zugleich als geistige Regungen höherer Bedeutsamkeit erkannt werden. Auf den niedern Stufen der Ausbildung herrscht das Rhythmische als die schroffe und harte Form vor; was die menschliche Kunst in Fortschritt ihrer Entwicklung später geleistet hat, ließ einen Mangel an rhythmischer Schönheit und Bedeutsamkeit nicht selten wahrnehmen. Neuere Meister haben dies auszugleichen versucht und mit Glück nach dem Ideal gestrebt. So können Beethoven und Spohr als solche verdienstvolle Meister genannt werden; doch hat Keiner mit so entscheidender Wirkung dieser Gesetzlichkeit Genüge zu leisten gesucht als Maria v. Weber. Was in seinen Compositionen frisch und originell, gehaltvoll und durchgreifend erschien, lag zum großen Theil in der rhythmischen Vollendung und in der dadurch aufgestellten charakteristischen Schönheit. Darum aber haben wir auch denen nicht erst zu entgegnen, welche entweder aus Unkunde oder aus bizarrer Originalitätssucht die Bedeutsamkeit des Rhythmus hinwegläugnen und von aller Regel sich lossagend auch wol ein Lied ruhiger Betrachtung und sanfter Klage im $\frac{6}{8}$ Tact componiren, oder den $\frac{4}{8}$ Tact mit $\frac{2}{4}$ Tact verwechseln. Die noch neulich von Schärtlich wiederholte Behauptung, es gebe keine Gemüthsstimmung, welche nicht schon in verschiedenen Tactarten zweckmäßig zum Ausdruck gebracht worden wäre, wird durch die bald darauf zugestandene Wahrheit beseitigt, daß manche heterogen scheinende Gefühle und Zustände auf gleicher Grundstimmung beruhen. Eines reinen klaren Gefühls sich bewußt, wird der wahre Künstler ohne Fehlgriffe sicher wählen, und eben so wenig mit den fünf herkömmlichen Tactarten die ganze Summe der Formen abgeschlossen erachten, als er auch nicht die natürliche Grenzlinie überschritten wissen will. Wie oft die Spieler und Sänger das Charakteristische des Rhythmus übersehen

und dadurch dem Wesentlichen Eintrag thun, ist eine seltener anerkannte als beobachtete Thatsache.

Unsere Betrachtung hat hier Tact, Tempo und Accent, als das dreifache rhythmische Moment, zu umfassen.

§. 32.

Der Tact, welcher der formalen und proportionirten Schönheit als stützende Grundlage dient, enthält weder eine die Wahrheit des Lebens beeinträchtigende Gesetzlichkeit, noch legt er der Musik eine Fessel an, welche die Freiheit der Bewegung unterdrücke. Abgesehen aber von der Function, in welcher er die Verhältnisse zu regelmäßig wohlgefälligen gestaltet und eine harmonische Einheit bewirkt, prägt er selbst auch charakteristische Schönheit aus, und zwar in eigenthümlichen von Innen aus belebten Formen. Sein Umfang bestimmt hierbei nicht wenig, weil nach demselben die Gestaltung längerer und kürzerer Glieder möglich wird, am meisten aber trägt das innere Verhältniß der Theile, welche als stärkere hervortreten, als schwächere zurückstehen, aus. Wir können hierbei immerhin die Eintheilung in gerade und ungerade Tactarten beibehalten, indem diese Gattungen auch in ihren Wirkungen sich trennen. Die geraden Tactarten sind in sich mehr abgeschlossen und in ihrer Einheit mehr geregelt und concentrirt; daher sie den gleichgehaltenen und gebundenen, wenn auch lebhaften, Gefühlen den entsprechenden Ausdruck gewähren und so einen intensiven Charakter behaupten; wogegen die ungeraden Arten den ruckweis wirkenden Gemüthsbewegungen und leichter schwebenden, gleichsam lockeren Gefühlen entsprechen und extensiver Natur sind. Zwar wird auch die Leidenschaft die geraden Tactarten wählen, die nicht blos für ruhige und gemäßigte Zustände sich eignen, wohl aber nur dann, wenn eine bestimmte Richtung entschieden vorwaltet. Was den Umfang anlangt, unterscheiden sich die kürzeren Tactformen von den längeren durch eine größere Belebtheit und die Mehrzahl der Mo-

mente, welche wegen ihrer kürzeren Dauer auch gedrängter an einander treten. Doch verwechsele man hierbei nicht die Geltung der Noten, welche das Tempo ertheilt, und so $\frac{4}{8}$ dem $\frac{4}{4}$ gleich seyn läßt, mit dem innern Charakter der Tactart; nicht immer wird dieser durch jene vertreten werden können.

§. 33.

Der Zweiviertel=Tact trägt in seiner ursprünglichen spondeischen Gestalt das geringste charakteristische Moment in sich. Zu gleichartig im engsten Raum wird er, nur durch den Accent gehoben, leicht monoton, und indem der gute Tacttheil mit seiner Verstärkung zu schnell wiederkehrt, wird er fürs Gefühl bedeutungslos; daher Auflösung ihn in die dactylische und anapästische Form umwandeln muß, um eine größere Belebung zu erreichen. Wir finden ihn in monotonen Nationaltänzen, wie in dem Tanze des sogenannten Zweitritts des Landvolks. Die Bewegung in ihm ist Behaglichkeit, und daher kann er zu ruhiger Betrachtung des Verstandes, so weit diese das Gefühl berührt, zum Ausdruck ruhigen, genügsamen Genusses oder eines ergriffenen Glücks, und wenn die Melodie eine Erhebung herbeiführt, auch zu einer gemäßigten Gemüthsbewegung gezogen werden. In Beethovens Pastoralsymphonie konnte die Schilderung erwachender heiterer Gefühle beim Eintritt in das ländliche Leben nur in dieser Tactart glücken. Wenn Junker ihm ohne nähere Bedingung den Ausdruck der Liebe zutheilt, so kann dies nur die ganz gewöhnliche Liebe seyn, welche ohne zwischentretende äußere Aufregung bald auch langweilt. Beethoven wählte ihn zu der einleitenden Strophe des Liedes von Goethe: Kennst du das Land u. s. w., und faßte den Gedanken als einen beschreibenden, ruhig betrachtenden; wogegen später der Ausdruck der Sehnsucht, wie billig, den Sechsachtel=Tact ergreift. Die Erzählung, die Romanze findet in ihm oft die entsprechende Darstellungsform. Beethoven hat die

höchst charakteristische Composition der ironisch-satyrischen Romanze: Es war einmal ein König u. s. w. aus Goethes Faust in dieser Tactform treffend aufgefaßt. Das ruhige Erhabene wird in ihr Raum finden, wenn die Melodie Bekräftigung verleiht. Anders verhält es sich, wenn die dactylische und anapästische Form zur Grundlage wird und die Länge als eine Zusammenziehung gilt. Die dactylische Form insbesondere besitzt in der Gleichartigkeit des Verhältnisses, in welchem der Länge die Kürzen (— ◡◡), wenn auch belebter, doch gleichen Gehaltes, gegenüber stehen, den Charakter der Gleichförmigkeit, der festeren Haltung, die auch zu dem Würdevollen verwendet werden kann. Nicht selten aber hemmt die richtige Beurtheilung dieser Tactart ein zweifacher Irrthum. In Mozarts freudesprudelndem Fin ch'han dal vino (Treibt der Champagner) des Don Juan liegt die Belebung nur im Tempo, der Rhythmus ist ein sehr gleichförmiger, ohne eigenthümliche Beseelung, wie sich ergibt, wenn das Lied in langsamem Tempo vorgetragen wird. Darum ist Beides genau zu trennen. Häufig auch wird durch herkömmliche Bezeichnung der $\frac{2}{4}$ Tact mit $\frac{4}{8}$ oder $\frac{4}{4}$ Tact verwechselt, so daß wenn Vortrag und Tactirung nicht auf letzteren hält, der Charakter der Composition selbst verfehlt und verderbt erscheint. Beethovens Lied: Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe u. s. w., ist nur in der Notenschrift als $\frac{2}{4}$ bezeichnet, in sich aber $\frac{4}{4}$ Tact, dem der Charakter der Composition entspricht. Das Agnus in Hummels dritter Messe würde als reiner Zweivierteltact, wie er bendnnt ist, im Vortrag seinen sanften andächtigen Charakter verlieren und durch die gedrängten Accente misfallen.

Dem Tempo fällt der Zweizweiteltact als alla capella, was auch alla breve oder tempo maggiore genannt wird, zu; das rhythmische innere Verhältniß ist dasselbe wie bei Zweivierteltact. Als alla breve enthält der schnellere Tact auch eine hervortretende Accentuation, welche auf je zwei Noten fällt und dadurch einen ernsteren Cha-

rakter annimmt. Man wendet ihn in der Fuge theils wegen der vollen Gültigkeit jedes einzelnen Tons, theils wegen der eben darum nöthigen Bindung an. Mehr darin zu suchen ist vom Uebel. Durch die Bezeichnung in halben Noten wird dem Vortrag Gewicht und Nachdruck in erhöhetem Grade aufgegeben.

Der Zweiachtel-Tact, welcher unter den gleichen Tactarten den geringsten Umfang hat (denn ihn noch von einem $\frac{2}{16}$ Tact zu unterscheiden ist eine Subtilität, welche das Tempo verwechselt), enthält eine einfachere Structur, in welcher die Achtel minder biegsam als die Viertel erscheinen, die Thesis (Arsis der Metriker) den vollen Accent in Anspruch nimt, und eine Auflösung nicht möglich ist. Ein Viertel kann nur am Schluß der Periode eintreten. Der Accent bildet die rhythmische Reihe, ″♪ ♪ | ″♪ ♪, während im aufgelösten $\frac{2}{4}$ Tact er also fällt ″♪ ♪ ′♪ ♪. So wird sein Ausdruck für ein zuckendes, unstät eilendes oder auch unstät verweilendes Gefühl geeignet, und dient der beschwingten Thätigkeit, dem neckenden Muthwillen, dem launigen Trotz; aber auch ein Unheimliches kann sich beimischen durch den Mangel des festen Schritts, wie dies Spohr vortrefflich in dem Hexenchor im Faust: Brenne Laterne u. s. w. gezeichnet hat. Auch hier aber haben sich die Componisten bei der Bezeichnung oft durch das Tempo täuschen lassen. Weder Würde noch Grazie kann diesen Tact wählen.

Der Quadrattact oder Viervierteltact stellt die proportionirten Grenzlinien für die formale Schönheit mit größter Bestimmtheit auf, läßt aber in ihnen für freie Bewegung den größten Spielraum gewinnen. Charakteristisch läßt dieser Tact aus demselben Grunde die vielfachste Behandlung zu, wird aber dem, was durch Harmonie, Modulirung, Accent, Tempo in ihm wirkt, mehr verdanken, als er selbst beiträgt. Doch bleibt ihm das Gleichgemessene, Aufrechterhaltene überall eigen. Möglich ist ihm daher das ruhige Seelenleben, den gediegenen Ernst, den inneren Frieden, die Kraft, den Muth

in sich aufzunehmen. Wo Leidenschaft in ihm spricht, da weiß der Mensch noch, was er will. Ein weites Gebiet eröffnet er dem Erhabenen, und die Andacht und der Glaube wählt zur Aussprache die volle, ruhig gehaltene Zeitform. Das Große und Prächtige, das Kraftvolle und Tieferfaßte tritt in derselben unter einem bestimmten Maaße und Gleichgewicht ausdrucksvoll auf. So dient er dem Gesang der Religion, dem Gebete, dem Halleluja, der Ahndung einer Unendlichkeit, wie dem irdisch Großen und Mächtigen, ist brauchbar für den feierlichen Marsch und Triumphgesang, untauglich für den schwebenden Tanz, und wird der Heiterkeit und dem Scherze nur dann zustimmen, wenn sein Inhalt durch Auflösungen beweglicher wird. Graun hat in seinem Tod Jesu den Chor: Christus hat uns ein Vorbild gelassen; im $\frac{4}{2}$ mit alla breve bezeichnet. Meisterhaft gestaltete Beethoven im Finale der *C* moll Symphonie nach dem düstern Schattengemälde der Einleitung die gesammelten, in Pracht und Herrlichkeit strahlenden Kräfte durch den mitwirkenden Viervierteltact zu jenem bewunderten Seelenbilde.

Der Vierachteltact könnte, als durch das Tempo unterschieden, dem Viervierteltact gleichgestellt werden, wenn sein Gehalt nicht eigentlich $\frac{2}{4}$ ausmachte und der Accent in dieser Auflösung nicht einer bliebe und auf der ersten Note ruhete ♪♪♪♪. So erscheint ein von innen aus beflügelter Rhythmus, dessen Bestimmtheit in der Quadratzahl liegt; er ist belebt, aber nicht unruhig, eilt ohne sich zu übereilen, spricht die Heiterkeit, welche unbefangen, aber nicht ohne Haltung schwebt, die Seelenbewegung, die sich noch anhält und ihrer selbst gewiß ist, bezeichnend aus, dient der heiteren Erzählung, der kindlichen, sanften Klage. Eingemischt in den Zweivierteltact verleiht er diesem eine größere Belebung. Die Componisten verwechseln aber oft die Bezeichnung. So ist das Reichardtsche Lied: Ein Veilchen auf der Wiese stand u. s. w. Viervierteltact, und als Zweivierteltact vor-

getragen, so daß je zwei Achtel sich verbinden, erhält es einen fremdartigen Charakter.

§. 34.

Die Reihe der ungeraden Tactarten beginnt mit Dreiachteltact; denn der Dreisechszehntel-Tact, welchen Seidel in einer hervortretenden Eigenthümlichkeit zu characterisiren suchte, hat dieselbe Structur und denselben Accent, und macht daher nur einen im Tempo beschleunigten Dreiachteltact aus. Was Sulzer bemerkt hatte, durfte nicht wiederholt werden, im $\frac{3}{8}$ Tact sey eine Auflösung in Sechszehntheile zulässig, dagegen im $\frac{3}{16}$ Tact die schwere Thesis die drei Zeiten in Eins vereine; denn wir wenden auch Zweiunddreißigtheile an und jene ursprüngliche Einheit einer Zeit würde die Arsis gänzlich verschwinden lassen, und so den Rhythmus aufheben, da eine Thesis ohne Arsis gar nicht existirt und eine Note keinen Rhythmus bildet. Was im $\frac{3}{16}$ Tact die höchste Erregtheit, die beflügelte Angst und besinnungslose Flucht ausdrücken soll, liegt nur in der Eile des Tempo, welche auch dem Graziosen nicht Raum gönnt. Der Dreiachteltact eignet sich für Fröhlichkeit, leichte, naive Freude, welche weniger tief in die Seele eingreift, als sie beflügelnd fortzieht. Der vor den zwei Achteln der Arsis hervortretende Accent der Thesis gibt immer neuen Schwung und kann bis zur Ausgelassenheit, sey es die überströmende oder die muthwillige, führen. Michael Haydn hat in der Missa solemnis das Credo in diesen Tact gesetzt, und wie besonnen er auch die Lebendigkeit eingeschränkt, geht dem Ganzen, abgesehen von Vernachlässigung des Accents, das Würdevolle ab. Wenn dagegen Nägeli geradehin behauptete, es gebe Tonstücke im Dreiachteltact mit großen und großartigen Rhythmen, so hat er unterlassen die Beispiele hierzu namhaft zu machen. In leidenschaftlicher Darstellung wird durch diese Tactart nicht sowohl das tiefe Ergriffenseyn und die mächtige Fülle, als das Heftige, Fortreißende aus-

gedrückt werden können. Unsere modischen Tänze in diesem Tact verlieren nicht selten alle Grazie und werden zu bacchantischen Schwärmen.

Der Dreiviertel=Tact enthält nicht allein Mäßigung des Dreiachtel=Tacts, sondern hat das Eigenthümliche, daß er in den volleren Vierteln das Streben, mit welchem er über die gegebene Grenze und gleichsam aus der Fessel hinausdrängt und ein gewisses Unbefriedigtseyn kund thut, erkennbar zeichnet. Er ist nicht Vierviertel und die Proportion nicht abgeschlossen, wenn auch in sich bestimmt, doch im Fortstreben alsbald neu angeregt und für die Ein= und Unterordnung der Theile nicht so geeignet, wie der Vierzahl es möglich wird. Das Bewegte trägt da das Verlangen nach Ruhe in sich, und doch eilt es unaufgehalten vorwärts. Die Grade sind verschieden. So wird dieser Tact von dem Verlangen heftiger Art, der lebendigen Sehnsucht, dem Ringen nach Genuß und Besitz, welcher noch abgeht, gewählt; doch auch die innigere Hoffnung, die noch nicht beruhigte Liebe, der nach Erleichterung verlangende Kummer, die bittende Klage ist ihm zuständig. In heiliger Musik kann in ihm das Flehen und Verlangen um Gnade, das christliche Sehnen sich aussprechen. Wählt die Heiterkeit und der Scherz diesen Tact, so hat der Componist durch andere Mittel das vollere Gewicht zu verflüchtigen und den Abschluß der Beruhigung näher zu bringen. In voller Geltung, aber durch die Beeilung des Tempo als Presto gehoben, kann das Furchtbare und Grause in ihm gezeichnet werden, wie es Haydn in dem Schlußsatz zu den Sieben Worten des Erlösers gethan hat. Unter den Tänzen wählt die Menuett und die Polonaise diesen Tact; jene in dem Ausdruck für ein mehr oder weniger ruhiges Verlangen und Entgegenkommen und Berühren; diese für das rascher beflügelte Vorwärtsschreiten, welches aber, wie in dem ursprünglichen Tanzpas, immer auch wieder eine anhaltende Rückbewegung in sich faßt, was durch die syncopirte Form der Melodie vorzüglich gezeichnet

wird, und wozu dann auch die Form des Tanzes, welcher ein Trennen und Wiederfinden in einem labyrinthischen Lebensgange darstellt, mitwirkt. Auch außer dem Tanze haben Haydn und Mozart in der Menuett der Symphonie, andere Meister, wie Beethoven, in dem als Polonaise bezeichneten Musikstücke diesen Charakter bewahrt. In der Pastoralsymphonie schickt dieser Tact sich vortrefflich im dritten Satze zu der Derbheit des fröhlichen Landvolks.

§. 35.

Bei dem Sechsachteltact tritt die Unterscheidung ein, welche den Rhythmus ″♪ ♪ ′♪ ♪ ′♪ ♪ von dem Rhythmus ″♪ ♩ ♪ ′♪ ♪ ♪ trennt. Jener ist aufgelöster $\frac{3}{4}$ Tact. Dadurch daß der $\frac{6}{8}$ Tact den Inhalt auf zwei verbundene Gruppen ordnet und der Hauptaccent nur einen Nebenaccent nach sich führt, entsteht eine gleichgehaltene, aber lebendige Bewegung, welche nimmer ruht und doch überall, wenn sie nicht anderweit behindert wird, anmuthig erscheint. Was der $\frac{3}{4}$ Tact als concentrirte Kraft in sich trägt, wird in jenem zur entfalteten Form; die Reihe steht mit der Bewegung in solchem Verhältniß, daß eine innere Mäßigung, wie sie der Grazie eigenthümlich ist, möglich wird. Daher bleibt denn Ausgelassenheit und Muthwille fern, und unbefangene Heiterkeit, unschuldige Freude, beglückende innige Gefühle finden hier Raum. So vereint sich Anmuth und Würde in ihm. Wo die Klage ihn wählt, ist's die herzlich innige, nicht murrende. Wenn in der Ouvertüre zum Christus am Oelberge einzelne Momente den Kampf der menschlichen Natur im Angesicht des Todes auffassen, so läßt die zarte Melodie, welche eingewebt ist, durch die Tactart die sich opfernde Liebe des Erlösers in Innigkeit und Anmuth erkennen. An der Hand der Natur folgt diesem Rhythmus das Volkslied, der Jagdgesang, das Schifferlied. Tritt aber der nimmer ruhende Pulsschlag dieses Tactes mehr hervor, so kann er auch des höchsten Grades der

Lebendigkeit fähig werden und die rasch wogende Freude bezeichnen, wie Haydns Winzerlied in dem Herbst der Jahreszeiten, und den excentrischen Jubel des Höhnenden oder Triumphirenden mit scharfer Ironie aussprechen, wie die Höllengeister in Schneiders verlorenem Paradies.

Als Sechsvierteltact nimt er höhere Würde in sich auf und gewährt die Bedeutsamkeit der Bewunderung, der Ehrfurcht, und überhaupt großartiger Gefühle. So in Neukomms Hymne von der Nacht im Chor: Unsre Tempel, o Herr, sind zu enge. In ihm können längere Rhythmen austönen und sich vollere Perioden gestalten. Weber wählte diese Form für die Ouvertüre zu dem Beherrscher der Geister, und gab darin ein Bild von einer höheren Geisterwelt mit wundervoller Herrlichkeit und zauberischer Allgewalt. Gewöhnlich betrachtet man ihn als einen verdoppelten Dreivierteltact, und verkennt dabei die Bindung und den Accent.

Der Zwölfachteltact zeigt sich nicht allein im Charakter des Umfangs vom Sechsachteltact verschieden, sondern auch durch die Accentuation vom Sechsviertel- und vom Vierviertel-Tact, mit welchem er dann Aehnlichkeit hat, wenn Achteltriolen angewendet werden. In ihm ist die erste und dritte Achtelgruppe schwer und das Ganze in sich gebunden und zu kräftigem Ausdruck geeignet. Der Abwechselung wird kein großer Raum gegönnt, daher die leichtbeschwingte Bewegung in den lang ausschreitenden Rhythmen leicht eine würdevolle Bedeutung gewinnt und im Pathetischen zur Anwendung kommt, aber auch mit unaufhaltsam scheinender Erregung fortschreitet. So spricht in ihm Leidenschaft, und doch auch das Erhabene und Große. Eine gesteigerte Belebung in der Melodie vermag das Würdevolle und Mächtige in ein Schreckendes und Grausenvolles umzuwandeln, wie es Mozart im Idomeneo gethan. Wie mannichfach der Verbrauch dieser Tactart sey, ergibt der Vergleich von Mozarts Requiem im Lacrymosa illa dies, wo erha-

bener Ernst des Vertrauens sich mit dem gespannten Blick in die Zukunft vereint; von Spohrs letzten Stunden des Heilands im Schlußchor: Wir drücken dir die Augen zu, welcher in frommer Demuth aber doch einen schweren Gang wandelt; von Beethovens erster Messe im Agnus Dei, in welchem eine wohlthuende von innerer Kraft gehobene religiöse Trauer lebt. In der Pastoralsymphonie dieses Meisters zeichnet in der Scene am Bach nicht allein die Tonart, sondern vorzüglich der verweilende Rhythmus die betrachtende Ruhe und gemüthliche Zufriedenheit.

Der Neunachtel-Tact enthält in seiner breiteren Structur und seinem dreifachen Accent eine festere Haltung, hüpft und tändelt nicht, wie Dreiachtel und für heftige oder aufbrausende Leidenschaft bewegt er sich gleichsam in einem zu langen Athem; daher wir ihn zu ruhigem Schmerz, zu klaren gehaltenen Gefühlen verwendet finden. Doch den Höllengeistern in Schneiders verlorenem Paradies ists möglich auch in so langen Tonreihen ihren höhnenden Triumph auszusprechen, während der schmerzerfüllte, doch durch Vertrauen auf Gottes Macht bekräftigte Engelchor ihnen im $\frac{3}{4}$ Tact zur Seite ruhig hinschreitet. Das Heitere und Lebensfrohe wird dieser Tact aufnehmen, wenn es dabei mehr auf Innigkeit als auf äußerliche Lebendigkeit ankommt. Jede andere Verflüchtigung würde nur einen ironischen Eindruck bewirken. Beethoven wählte ihn für die Scene des Egmont, in welcher Klärchen stirbt.

Man könnte die Frage aufwerfen, warum für eine charakteristische Zeichnung nicht neue Erfindungen gemacht werden und man allein sich auf das schon von jeher Vorhandene beschränkt. Der Einfall, mit welchem Dorn ein Lied von Lyser, Gondoliera im $\frac{18}{8}$ Tact schrieb, kann höchstens nur als ein Scherz gelten, wenn nicht für jede Art musikalischer Perioden ein besonderer Tact geformt werden soll. Die Grundformen, in welchen das Leben des Geistes sich bewegt, sind wie die der sinnli-

chen Natur einfach und keiner willkührlichen Umgestaltung preisgegeben.

Zu Gunst der fünftheiligen und siebentheiligen Tactart hat man vorzüglich von Seiten der charakteristischen Bedeutsamkeit gesprochen und hat dem Fünfachtel-Tact die größte Erregung der Seele, den Ausdruck der Eifersucht und des Zorns zugetheilt, und behauptet, er tauge nur für einen gezierten Frohsinn, nicht für innerlich harmonische Heiterkeit. Dem Siebenachtel-Tact gab man die Bedeutung einer völligen Zerrissenheit in Schmerz und Wuth, und forderte ihn für das Gespenstische, für Koboltanz und Hexenreigen. Aus welchen Werken diese Charakteristik abgenommen worden sey, ist freilich nicht nachgewiesen, und solcher Beweis wird auch stets mangeln, weil eine herangebildete Kunst nicht Formen anwenden kann und wird, welche der inneren harmonischen Einheit ermangeln. Die genannten Tactarten aber enthalten so viel Disparates und einen Mangel an Einheit und Befriedigung, daß sie zur Zeichnung von charakteristischen, das ist in sich selbst bestimmten Seelenzuständen nicht eignen, höchstens für dazwischen tretende abgerissene Erscheinungen tauglich sind, und nimmer einem schönen Kunstwerke zustehen. Wer vermag z. B. das S. 70 erwähnte Duett von Abeille ohne Mißbehagen mit dem untergelegten Text zu vereinigen?

§. 36.

Wie sich nicht in jedem Rhythmus, als sey er eine zufällige Beigabe oder eine äußere Stütze für den Vortrag, Alles aufnehmen läßt, vielmehr die Eigenthümlichkeit jeder besonderen Art mitwirkend hervortritt, so darf doch auch nicht von dem Charakteristischen im Rhythmus zu viel erwartet und verlangt werden, als seyen die Verschiedenheiten und tausendfältig nüancirten Momente der Gemüthsstimmungen immer nur getrennt zu bezeichnen. Wir würden dann nie verschieden tönende Stimmen ver-

einen können, und eine Musik oder ein Gesang mehrerer auf gegentheilige Art afficirter Gemüther wäre nicht möglich, wenn z. B. der empörte Tyrann gegen die bittende Unschuld auftreten und diese, während jener tobt, flehen sollte. Dies auszugleichen wird Aufgabe der Kunst. Durch diese kann in einem gleichartigen Tacte, wenn dieser selbst nicht widersinnig gewählt ist, das Melodische seine vorherrschende Gültigkeit bewähren und hinlänglich das Verschiedenartige charakterisiren, indem es durch die rhythmische Füllung aus den Linien der Grundform eine charakteristische Gestalt hervorgehen läßt. Die Verbindung verschiedener Tactarten in einer Zeit, wie Mozart im Don Juan, Spohr in seiner neuesten Symphonie, in der Weihe der Töne angewendet hat, wird als Combination verschiedener Situationen betrachtet, und es muß der Kunst überlassen werden, in wiefern sie mit diesem Auseinandertreten die Einheit der Harmonie zu vereinbaren vermag, damit das Charakteristische nicht der formalen Schönheit schade und verwirre. Nicht selten täuschten sich Componisten durch die Zählung, namentlich in der Unterordnung des $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Tactes, wenn die dreitheilige Zeit der Triolen einer geraden entspricht, wie wenn A. Romberg die Stimmen eines Canon in $\frac{12}{8}$ neben $\frac{4}{4}$ gehen läßt. Die Verbindung oder der Wechsel verschiedener Tactarten nach einander findet da eine gültige Stelle, wo ein rascher Wechsel der Gefühle und innerer Zustände eintritt. So in Beethovens Quartett la Malincolica, in Spohrs eben erwähnter Symphonie der zweite Satz. Das Frappante darf hierbei nur nicht mehr zu leisten versuchen, als es durch sich selbst leisten kann. In der Ballade und Romanze hat Löwe durch solchen schnellen Wechsel des Tactes zu erzielen gestrebt, was ältere Componisten dem Vortrag überlassen haben, und es gilt der Frage, ob nicht derselbe Zweck durch einfachere Kunstmittel zu erreichen steht. Da wo nicht ein fortgeführter Fluß der Gedanken erforderlich ist, sondern die Darstellung ins Phantastische überschweifen soll, sind

solche Wechselungen von gedeihlichem Erfolg, wie in Lindpaintners Ouvertüre zu Jocko.

§. 37.

Wenn nun der Rhythmus in dem Maaße, welchen der Tact ihm auflegt, abgeschlossen und proportionirt das Eigenthümliche des Seeleninhaltes treu ausprägt und dadurch charakteristisch erscheint, so fordert das ästhetische Gesetz überdies von ihm, daß er zugleich schön sey und mithin die geistige Freiheit der Bewegung nicht vermissen lasse. Dies wird erreicht, wenn sowohl in seiner Erfüllung durch Töne und deren rhythmische Gliederung, als auch in dem Vortrag der Musik die Nothwendigkeit und abgeschlossene Einheit des Tactes von freier Regung und geistiger Beseelung durchdrungen wird und so die von der Eigenthümlichkeit der Seelenstimmung ausgehende Bedingung zugleich ein geistiges Princip kund gibt. In dem freien Gang der Melodie werden dann die scharfen Umrisse der Zeichnung getilgt, das Harte gemildert und gewonnen, was als charakteristisch zugleich gefalle. Denn wir verlangen nicht blos die Wahrheit des Lebens zu vernehmen, sondern daß sie ihr Bild gleichsam in der Zauberfluth der Schönheit abspiegele und Anmuth in sich aufnehme; für sie darf daher auch der charakteristische Tact nicht als hemmendes und abgrenzendes Maaß hervortreten. Man kann dies wahrnehmen, wenn man den menschlichen Gesang ins Auge faßt, welcher, ist er ein lebensvoller oder beseelter, nicht wie das Instrument den Tact in scharfer Zeichnung vorwalten läßt; weßhalb man dem Spiel des Instruments vorzuschreiben pflegt, sich in freier Gestaltung dem Gesang zu nähern. Aechte Künstler regeln auch darnach ihren Vortrag, damit derselbe als ausdrucksvoll zugleich schön heiße; sie werden aber das vordem zur Mode gewordene Zerstückeln und Verzerren des Tacts, womit nie eine Schönheit aufgestellt wird, als verwerflich meiden, weil solch ein Regelloses nur Product des Mißbrauchs, ein affectirtes Erzielen

des Ausdrucks immer unwahr ist. Schon oben hatten wir bei der formalen Schönheit zu bemerken, wie Tactlosigkeit oder Lossagung von bestimmten Formen immer auf Verletzung und Zerstörung der Schönheit selbst hinführt, was keineswegs der Weg der Natur ist; denn wie charakteristisch und zugleich frei der Tact behandelt werde, kann uns schon der Volksgesang auf nicht sehr hohen Stufen der Cultur lehren.

§. 38.

Das Tempo ertheilt der Musik nicht allein formale Schönheit, indem es in Bestimmung der Zeitlängen die Harmonie der Formen bewahrt und rein ausprägt, sondern wirkt wesentlich mit, charakteristische Schönheit dem Kunstwerk zu verleihen. In ihm wird nicht minder als in der Tonart und in dem Rhythmus das Eigenthümliche jeder Seelenstimmung und innern Begebenheit kenntlich, gleichwie der Puls bei jedem verschiedenen Gefühle wechselt. Die Musik des Menschen trägt aber vom Grunde aus diese Naturwahrheit in sich. Auf Begriffe und bestimmte Grade kann freilich nicht immer das Einzelne zurückgeführt werden, doch indem jegliches Gefühl sein Tempo mit sich bringt, so kann man gewiß seyn, je klarer und sicherer seiner Zustände sich bewußt zu werden der Componist befähigt ist, desto richtiger werde er auch das Tempo wählen. Ein Anderer, welcher fremde Werke vorträgt, kann durch falsche Wahl den Charakter des ganzen Werks umgestalten oder zerstören. Daher ist der Werth der Erfindung, durch welche Bürja, Weiske, Guthmann und Mälzel Hülfsmittel zur genauen Anzeige des Tempo aufstellten, nicht hoch genug zu achten, da die wörtlichen Bezeichnungen meist eine willkührliche Deutung zulassen und den Grad der Geschwindigkeit nicht streng auffassen und mithin auch nicht kenntlich andeuten. Wie Vieles in dieser Hinsicht, namentlich bei unserer neumodischen Eilpostliebe, ungeschickte Directoren verderben, lehrt die tägliche Erfahrung in Concertsälen

bei Haydns und Mozarts Symphonieen, in Kirchen bei älteren Messen; zu einem ernsten Studium des Charakteristischen gebricht ihnen die reifere Kenntniß. Doch selbst mit dem Metronom reichen wir nicht überall aus, da ein absolutes Maaß für Seelenstimmungen nicht aufgestellt werden kann, und in jedem Werke die Bewegung der Seele wechselt. Nicht viel ist gesagt, wenn der Freude ein rasches belebtes Tempo, der Trauer ein langsames angewiesen wird. Nur im Besonderen müssen wir das Einzelne beurtheilen, und werden dann auch bei besonnenem Verfahren gar leicht auf Schwierigkeiten gerathen und bei der Verkennung des Charakteristischen und der daraus hervorgehenden falschen Behandlung einsehen, daß auf dem Gebiet des Schönen ein geistiges Leben mit zarter Hand zu pflegen sey. Mozarts Arie in der Zauberflöte: Ach ich fühl', es ist verschwunden u. s. w., Andante $\frac{6}{8}$, wird nicht selten falsch aufgefaßt und der Vortrag durch ein zu langsames Tempo meist bis zur Langweiligkeit verfehlt. Wir hören da die Klage eines nach dem Geliebten seufzenden Mädchen, welches Gefühl in gedehnter Form zu leicht monoton und matt wird. Allein Pamina ist nicht frei von Leidenschaft, sie sieht sich verkannt, verstoßen, im Innersten verwundet, gedenkt der Seligkeit genossener Liebe, bricht in Vorwürfe gegen den Geliebten aus: Sieh' Tamino u. s. w. und sieht für sich nur Rettung in dem Tode. Dies Alles hat Mozart auch durch Accente der Melodie gezeichnet und scharf hervorgehoben, hat für den sanften, aber leidenschaftlichen Ausdruck den $\frac{6}{8}$ Tact gewählt und so gewiß vorausgesetzt, daß der Gesang rascher vorgetragen werde. Dadurch wird dann der Charakter erst festgestellt; in lebendigem Tempo dürfte die Arie weder zu gedehnt, noch matt erscheinen. Auf entgegengesetzter Seite zerstört eine Beschleunigung des Tempo den Charakter älterer Compositionen, weil unser heutiges Andante fast dem älteren Allegro gleichkommt. Noch Mozart nahm die Tempi seiner Opern bei eigener Direction meistens langsamer als Andere.

Ein für langsames Tempo bestimmtes Werk kann in unmäßiger Eile bis zur Carricatur verunstaltet werden, zu welcher dann nur noch ein tobendes Schwingen des Tactstocks hinzukommen darf, um vollen Abscheu auf sich zu ziehen.

§. 39.

Lebt charakteristische Schönheit einzig nur in dem Element geistiger Freiheit, so kann sie auch nur in einem Vortrage erscheinen, welcher bei Bewahrung des Regelrechten nie die eigenthümliche Beseelung vermissen läßt. Die Componisten sollten, wenn dafür auch nicht Alles durch Zeichen oder Worte angedeutet werden kann, doch nicht das Wesentliche eines charakteristischen Vortrags ohne Fingerzeig lassen und die Behandlung der Nachlässigkeit oder Willkühr preisgeben. Wenn man Feska die eigenen Quartetten spielen hörte, glaubte man eine andere als die durch Noten bekannte Musik zu hören. Maria von Weber sagte mit Recht: „es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkommen, die eine raschere Bewegung fordern, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern; es gibt kein Presto, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangt, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdruck zu benehmen.“ Eine noch vor wenigen Jahren allgemein gewordene Unsitte, durch willkührliches Anhalten und Voreilen im Tempo dem Vortrag charakteristische Pointen zu verleihen, hat, weil sich der Nachtheil in der Zerstörung des formal Schönen und in der Verunstaltung des Charakteristischen herausstellte, heut zu Tage den Credit verloren und unterliegt einem gerechten Tadel nicht allein falscher Sentimentalität, sondern auch offenbarer Unwahrheit. Bedächten die Vortragenden, es müsse das Charakteristische dem Werke feinsinnig abgelauscht werden, würden sie nicht täppisch die zartere Zeichnung verwischen oder nur ein Spiel selbstgefälliger Eitelkeit treiben. Es läßt sich ein Vortrag meh-

rerer Stimmen, seyen es Singstimmen oder Instrumente, ausführen, in welchem jede ihren besonderen Charakter behauptet, ohne den gleichzugemessenen Tact zu stören oder das Tempo zu verwirren. Ein von Weber erwähntes Beispiel erweist diese Wahrheit hinlänglich. Im Duett des Licinius und des Oberpriesters in Spontini's Vestalin hat der Oberpriester alle Sätze mit großer Ruhe vorzutragen, während Licinius mit Heftigkeit vorwärtsschreitet und darin seinem Charakter treu bleibt. In dieser Charakterisirung liegt auch der Grund, wenn die Componisten im gleichartigen Tacte die Zeittheile wechseln lassen, wie Durante im Magnificat, Graun im Chor der Passion: Freut Euch alle ihr Frommen.

§. 40.

Wie aber in der gesprochenen Rede der Accent durch die Markirung einzelner Sylben und Worte nicht allein das richtige Verständniß der Gedanken, sondern durch Hervorhebung des Einen vor Anderem Licht und Stärke verleiht, so wirkt auch in der Musik der Accent für das Charakteristische der Gefühle, und kann hierbei sich sogar von den Gesetzen der formalen Schönheit entfernen, ohne sie aufzuheben. Nimt die Musik als Gesang zugleich auf den herkömmlichen oder individuellen Wortaccent des Gedichts Rücksicht, so gilt ihr doch weit mehr den Gefühlsaccent richtig zu treffen und durch ihn ausdrucksvoll zu erscheinen. Der formalen Schönheit sahen wir das Verhältniß der Tacttheile zufallen, indem durch die über der Mannichfaltigkeit waltenden Einheit und deren freien Form Klarheit und Anschaulichkeit erreicht wird; mit nicht geringerer Gültigkeit tritt der Accent in die charakterisirende Zeichnung ein und schafft die Musik zu einer individuellen Seelensprache um, in welcher die allgemeine Gesetzlichkeit Modificationen erleidet. Von ihm gehen gewisse Figuren aus, wie die syncopirten; anderen verleiht er eine eigenthümliche Farbe oder Geltung, und durch Verschmelzung

und Trennung der Töne, durch seelenvolle Schattirung und Erhellung gewährt er dem Vortrag die entscheidende Wahrheit und das individuelle Leben. Dieser charakterisirende Accent tritt nicht selten mit erhöhter Kraft auf und waltet mit Freiheit, die ihn zum Schöpfer der Schönheit werden läßt. Bald wirkt er in einzelnen Tönen, bald in der Zeichnung ganzer Tonreihen, in der Begrenzung und Hervorhebung der Glieder oder Perioden, bald in der Contrastirung einzelner Theile, bald in deren Verschmelzung. Für Alles dies, sagt man, sey keine Regel vorhanden, und alle musikalischen Zeichen könnten dies nicht benennen; wohl ist was hier gebietet, keine Regel des Verstandes, und wenn die ausreichenden Zeichen dazu mangeln, so wird sie sich derjenige ersetzen, welcher der nur zu oft vernachlässigten Bildung des Gefühls dieselbe Sorgfalt als der Schärfung des Verstandes widmet, und bei dieser Ausbildung auch den Ausdruck für das Einzelne im contemplativen Leben sicher ergreift, und in einem vorhandenen Kunstwerke die energischen Lichtpuncte sorgsam herausfindet. Maria v. Weber hat, von Vogler dahin geleitet, durch Accentuation am meisten charakterisirt und unwiderstehlich ergreifende Productionen geliefert; Rossini befriedigte nicht selten die Anforderungen, welche an den Inhalt gemacht wurden, einzig damit, daß er ausdrucksvoll colorirte und die Fehler richtiger Zeichnung unter der Färbung barg.

Die Rückungen und Bindungen, oder die synkopirten Formen verschiedener Art, halten den Fluß des Rhythmus auf und geben einem Tonbilde eine doppelte Beziehung; durch den am Anfang unterdrückten oder verschobenen Accent entsteht eine Hemmung oder Störung, welche in mehrfacher Hinsicht charakteristisch wirkt. Diese Formen nemlich bezeichnen theils etwas Heimliches oder Verhaltenes, und daher die Beklommenheit und das Bangen, theils ein Unbefriedigtseyn und Vorwärtsstreben, und daher die Sehnsucht und das Verlangen. Wer fühlt nicht das schmerzvolle Zagen im ersten Adagio

des Christus am Oelberge bei den Worten: Ich leide sehr, mein Vater, wo die Violinen verstärkt von den übrigen Instrumenten auf der zweiten Hälfte des Tactes ruhen und die Bässe den guten Tacttheil vorschlagen? Die schwere Accentuation des schlechten Tacttheils, wie in Beethovens Heroica, die Vorhalte und Vorschläge fallen als eine reiche Summe von brauchbaren Mitteln der Kunst des Ausdrucks zu. Wenn auf punctirten Noten der verstärkte Accent ruht, so vermag er das Leidenschaftliche, die Culminationspuncte der Erregung, das Excentrische anzudeuten. Man vergleiche Beethoven in dem Liede: Herz, mein Herz u. s. w. bei den Worten: Liebe, laß mich los. Ein nicht geringerer Reichthum von Mitteln für charakteristische Zeichnung liegt in den verschiedenen Arten des gehaltenen, gebundenen, abgestoßenen, kurzen Vortrags, und wenn in ihm durch das Ueberleiten und Verschmelzen der Töne die dynamische Wirkung des Accents erreicht wird, so läßt die allmälig wachsende und wieder abnehmende Stärke nicht allein die Natur menschlicher Gefühle überhaupt veranschaulichen, sondern auch die eigenthümlichen Hauptpuncte jeder besondern Seelenstimmung auszeichnen, und durch die Allmäligkeit selbst eine Ahndung für ein Unendliches rege werden.

§. 41.

Die Pause als längeres Schweigen am Schlusse einer Periode kann entweder das Gemüth zu neuer Sammlung führen, oder tritt sie nach einer lang ausgehaltenen Note als Fermate ein, auf diese die ganze Kraft concentriren und daher den Centralpunct des Gefühls bezeichnen. So in der ernsten Hymne, im tiefsinnigen Adagio, wo das Erhabene auch in einem feierlichen Schweigen erkannt wird. In Beethovens erster Messe beginnt das Gloria mit Entfaltung des *C* Accords und ruht; denn eine Unendlichkeit der Verherrlichung sprach sich aus und für weitere Regung bedarf die Seele der

Fassung. Die Pause kann aber auch den höchsten Grad der Erschöpfung im Affect andeuten. Mitten im Fluß der Melodie dient sie dem Entsetzen, dem Schauerlichen, bei welchem der Puls des Lebens stockt; das unerwartet Abgebrochene nimt eine mystische Farbe an und deutet auf das Extrem einer leidenschaftlichen Aufwallung, welche lautlos wird, hin; allein es kann auch, wie alles Ueberraschende, wenn es foppt und die Erwartung täuscht, ins Komische übergehen, wie in einigen Rondos von Haydn. Die neueste Musik hat diese Formen zwecklos und nach einer modischen Manier mißbraucht, wie Auber in der Ouvertüre zur Oper: Die Braut. Mischt sich die kürzere Pause in den Rhythmus ein, und bricht sie an der Geltung des vorigen Tons ab, was ihr nun zukommt, so ertheilt sie der rhythmischen Bewegung ein Zucken und Beben, welches einem Bangen der Seele, wie dem unstäten Zittern einer begehrlichen Lust entspricht.

§. 42.

Am entschiedensten tritt das charakteristisch Schöne in der Melodie hervor, sowohl durch die Nähe und Ferne in der Entwicklung der Tonfolge, als auch durch die Combinationen der Töne zu Figuren, welche die rhythmischen Räume des Tactes erfüllen. Das Motiv und der Endpunct der Bewegung lassen sich bisweilen nicht so leicht erkennen und deren Gültigkeit erscheint in dem Ton und der Tonart minder bestimmt, so daß weniger wesentlich bedünkt, welche Tonart gewählt worden sey; die Art der Bewegung aber wird dann das Ganze eines wirklichen Kunstwerks entscheiden. Unzählig sind hierbei die Formen, und wäre auch dem Mathematiker möglich sie nach Zahlen zu berechnen, so würde dies keinen ästhetischen Gewinn bringen. Die einzelne Formel an sich kann niemals oder nur selten einen psychischen Ausdruck behaupten, sondern wirkt für denselben in der Composition einer Melodie. In dieser machen viele dieser verwobenen und in Gegensätzen aufgestellten Formeln erst die volle Dar-

stellung einer Gemüthstimmung möglich, und in dieser Darstellung können theils verschiedene einem und demselben Zwecke dienen, theils dieselben für eine verschiedene Bedeutung verarbeitet werden. Als ein Ganzes mannichfaltiger Theile und zur Melodie geworden, entscheiden sie für den Charakter des Inhalts, und es liegt daher eine unläugbare Wahrheit in Schulz's Ausspruch, jedes Lied habe nur eine einzige Melodie; denn alle verschiedenen Versuche sind immer Bestrebungen die einzige vorauszusetzende zu erreichen. Wollen wir nun den Inhalt der Darstellung eine musikalische Idee nennen, so beruht das Charakteristische sowohl in der durchs Ganze herrschenden Hauptidee, als auch in den unter dieser Herrschaft begriffenen Nebenideen, welche bald mehr bald minder gültig heraustreten. Bei der Bedeutsamkeit der Melodie kommt aber vorzüglich die Mitwirkung des Accents in Rücksicht, indem eine, wenn auch bestimmt geformte Melodie durch Veränderung der Accente nicht selten zu einer ganz andern wird, wie dies der verfehlte Vortrag vorhandener Werke täglich erweist. Um so weniger aber werden diese zusammenwirkenden Elemente theoretisch getrennt werden können. Kommt noch die Wirkung des Harmoniewechsels, welcher oft aus einer Sphäre geradehin in eine andere versetzt, hinzu, so wird die charakteristische Wirksamkeit der Melodie vielseitig unterstützt und erhöht.

§. 43.

Das Charakteristische hat in menschlicher Kunst, wenn nicht immer, doch wo es der Vollendung zustrebt, die formale Schönheit zu seiner Voraussetzung. Ist nemlich ein reines Tonbild gewonnen, so verwendet der Künstler die formal schönen Formen, in welchen Mannichfaltigkeit, Einheit und freie Belebung walten, zur Bedeutsamkeit und eint die Schönheit mit der Wahrheit des Ausdrucks für tiefer dringenden Effect; doch kann auch das Charakteristische so vorherrschen und erzielt

werden, daß die formale Schönheit beeinträchtigt zurücksteht, gleichwie in Gemälden, z. B. der niederländischen Schule, nicht selten mehr die Wahrheit und Bedeutsamkeit als die Schönheit wirkt. So kann die Musik auch beim Mangel oder bei geringem Grade des formalen Schönen durch das Charakteristische der Melodie dennoch zum schönen Werke werden, nicht immer erfaßbar jedem Ohr, aber dem ruhig nachfühlenden und nachdenkenden Hörer ein würdiger Gegenstand des Ergötzens. Zu diesem zählen wir Mehreres in Beethovens letzten Symphonieen, was Viele näher zu bezeichnen nicht vermocht oder bald als Mißfälliges, bald als Unklares getadelt haben. Das Gegentheil hiervon sind die gefälligen und wohlgeordneten Melodieen, denen eine tiefere Bedeutsamkeit abgeht, wie sie sich in früherer und späterer Zeit als ein leerer Formalismus stereotypisch festgesetzt hatten. Ehe die erfinderischen Meister einer neuen Zeit nach Haydns Vorgang aufgestanden waren, beschränkte man sich auf eine gewisse Zahl herkömmlicher Gestalten und konnte, wie Gyrowetz, Hofmeister, das Charakteristische dabei ganz vergessen. Unter jenen Neuern leisteten für die Belebung dieses Elements Beethoven und Maria v. Weber am meisten. Des Letzteren Compositionen zogen ein allgemeines Interesse vorzüglich dadurch auf sich, daß er viele übersehene und nicht gebrauchte Formen hervorzog und mehr als irgend Einer charakteristisch zeichnete. Die Gesänge seiner Jäger, seiner Zigeuner, seiner Frankenritter sind ganz, was sie in ihrem streng gehaltenen Charakter seyn können, und überall spricht uns das ausdrucksvollste Leben, die treffendste Wahrheit an. Er gibt in den gräßlichen Accordenfolgen, welche das Heer des wilden Jägers im Freischütz begleiten, in dem burlesken Marsch der Dorfmusikanten mit dem Rumpelbasse und den gellenden *G* Hörnern und der einen *D* Trompete nicht schöne, aber charakteristisch wahre Zeichnungen. Man hat sogar mit Recht getadelt, daß durch sein Streben in allen Einzel-

nen charakteristisch zu erscheinen dem Ganzen eines großen Werks der bündige Zusammenhang entzogen wird und dieses in einzelne Stücke zerfällt. Wer überall nur bedeutungsvoll wirken will, gibt einzelne Züge oder einzelne Figuren und Gruppen und bedient sich, wie es bisweilen Weber gethan, zum Verband derselben bedeutungsloser Mittelglieder, ohne damit ein in sich organisirtes Ganzes zu Stande zu bringen.

§. 44.

In einer Aufstellung der charakteristischen Bezeichnungsformen kann die Theorie nicht ausreichen, ja nur Weniges leisten. Das in der Seele lebende, in Gefühlen Erfaßte, im Geiste Angeregte ist von unnennbarer Verschiedenheit; doch wird auch mit dessen Daseyn zugleich die nothwendige Form seines Ausdrucks demjenigen gegeben, welcher mit klarer Besonnenheit sein eigenes Innere zu erfassen und zu verstehen befähigt ist. Theilen wir das Gebiet des Gemüths in die großen Regionen, von denen die Eine die beengte oder niedergehaltene Thätigkeit, nemlich das Gebiet der Unlust und des Schmerzes enthält, die Andere der freien und erhöhten Thätigkeit der Freude und Lust angehört; ordnen wir die Leidenschaften nach ihren wesentlichen Kennzeichen, trennen wir das Leben durch die Unterschiede von Ernst und Scherz, Erhabenheit und Komischem, von Würde und Leichtsinn, Sinnlichem und Ueberirdischem, oder wie sonst sich die tausendfachen Begebnisse der Seelenwelt näher bestimmen lassen, so wird für alles Besondere auch eine Art charakteristischer Formen aufgefunden werden können; allein nicht viel besagt es, wenn wir für den Ernst, die Andacht, die Trauer, das Erhabene schwere und langgehaltene Töne, für deren Gegentheil kurze und leichte Tonverbindungen erfordern; denn es kann dadurch auf keiner Stelle die Anwendung der entgegengesetzten Art unbedingt ausgeschlossen werden. So dienen die kürzesten tremulirenden Töne

nicht minder dem Ausdruck des Erhabenschauerlichen und Großen, wie in Beethovens Ouvertüre zum Christus am Oelberge. Die Beurtheilung und Wahl muß einer Seits auf das Besondere und Individuelle gerichtet seyn, andrer Seits aber dies auch wieder in einem Allgemeinen beruhen. An dieser Klippe scheitert mancher aus dem besten Streben hervorgehender Versuch, indem die Kunst die schwierigste Aufgabe darin findet, daß Allgemeines und Besonderes sich durchdringe; denn das Individuelle wird zum Charakteristischen, in sofern in ihm nicht eine sclavische Nachbildung des Aeußerlichen, eine larvenartige Copie, enthalten ist, sondern die individuelle Form von dem inwohnenden Naturgeist erfüllt und belebt wird. Dieser aber darf in der Darstellung nicht im Allgemeinen verschweben, vielmehr ist charakteristische Schönheit durch die Auffassung der feinsten eigenthümlichen Züge zu gewinnen. So hat der musikalische Künstler nicht weniger als der Maler und Dichter darauf hinzuarbeiten, daß die erwählten Formen seiner Darstellung genau und bestimmt dem Einen entsprechen, was der eine darzustellende Moment im Seelenleben in sich schloß, und zugleich die wirkliche Existenz desselben in allgemeinen Bedingungen des Lebens begründet erscheint. So hat wirklich ein wohl geschaffenes Lied nur eine Melodie. In einer heiligen Musik, im Gebete der Andacht, wie in der Lobpreisung der Allmacht wird ein verziertes Tonspiel, eine trillernde oder hüpfende Gesangpassage unwahr, ein aufgeregt lebendiger Melodieengang unschicklich scheinen. Ein Anderes ist's, wenn Beethoven im genannten Oratorium dem Seraph einen figurirten Gesang zutheilt, da er den Erlösten und im Glauben Treuen Heil und ewige Seligkeit verheißt; ein Anderes, wenn Michael Haydn in seiner sonst vortrefflichen Missa iubilaris den Chor und die Solostimmen auf Amen in Sechzehnteln eine Singübung anstellen läßt. Bedeutungsvoll tritt das Verweilen auf einem Tone hervor, indem es entweder das Mächtige der Leidenschaft auf einem Centralpunct

andeutet, oder dem Vorherrschen eines Gefühls entspricht. Der Anfang von Haydns Duett in der Schöpfung: Holde Gattin, zeichnet in dem ausgehaltenen *B* die Innigkeit, mit der sich Adam dem Anschauen des geliebten Wesens hingibt und ein Unendliches ahndet.

Chromatische Gänge können, wie schon Sulzer bemerkte, in ihrer minder freien Fortschreitung die beklemmenden Gefühle der Betrübniß und Angst und die Leidenschaften, welche in sich selbst verschränkt weniger excentrisch hervortreten, aussprechen; doch werden sie in ihrer unruhigen Bewegung auch jene Art der Sentimentalität bezeichnen, in welcher die Wehmuth mit einer überirdischen Freude verschmilzt. Der sentimentale Charakter, welcher Spohr eigen ist, führt die häufige Anwendung dieser Formen herbei. Aber auch das Heimliche, das verstohlene Schmachten wird dadurch kund, wie in dem Duett der Zerline und des Don Juan La ci darem la mano. Enharmonische Ausweichungen gewähren in ihrer nicht blos in der Notenschrift sichtbaren Umgestaltung eine überraschende Wirkung und geben ein Bild des Seelenlebens, in welchem sich ein Gedanke oder Gefühl auch plötzlich ins Gegentheil oder wenigstens in ein Disparates umsetzt. Diese Formen treten unvorbereitet ein und frappiren; doch indem sich in ihnen Heterogenes zu einer höheren Einheit einigt, kann damit auch die Idee erhabener Größe angeregt werden, wie in Beethovens dritter Hymne oder im Sanctus der ersten Messe. Je entfernter die Tonart von der Tonica liegt, desto auffallender tritt der unerwartete Uebergang ein. Ein vorzügliches Beispiel finden wir in Moritz Köhlers Cantate, des Lebens Kampf und Friede, wo S. 15. durch enharmonische Ausweichung mit einem entscheidenden Effect das Gefühl der Unendlichkeit hervor gebracht wird.

§. 45.

Nicht jede Tonfigur wird in ihrer Selbstständigkeit und für sich betrachtet eine charakteristische Bedeutung

erkennen lassen, und doch kann die Art und Weise, wie ein Ton sich zu einer Gruppe von Tönen entfaltet, keineswegs gleichgültig seyn. Bald zerlegt der Ton sich auf rhythmischem Wege und gewinnt einen extensiven Charakter; bald wird die Gruppe melodisch entwickelt und breitet sich auf dem Gebiete der Harmonie, wo der Charakter ein intensiver wird, aus. Jene eignen zum Ausdruck eines mehr nach außen bewegten frischen Lebens, diese schmücken nicht allein als Verzierung, sondern verleihen nicht selten einen kräftigeren Aufschwung und bezeugen den Reichthum des Innern. Wer sie misbraucht, läuft freilich Gefahr leere Formen statt Inhalt zu geben. Die besonnene Wahl und Anwendung der Figuren kann daher die Meisterschaft des Künstlers erproben, und es bleibt eine dringliche, wenn auch schwierige Aufgabe der Theoretiker, die theils erfundenen, theils möglichen Figuren unter Regeln der Anwendung zu stellen. Wie oft wird z. B. die allwärts benutzte Triolenform unzweckmäßig verwendet oder wenigstens bindungslos eingefügt. Als Grundlage in der gleichsam verflüchtigten Melodie, wie als Begleitung, wirkt sie höchst bedeutsam zum Ausdruck der Lebendigkeit, des Heitern, des Freien, und gibt der Bewegung die schwebende Anmuth oder Grazie, welche in der Sextole durch die umfangreichere Vertheilung und die längeren Wogen bei einem Accent noch mehr Spielraum gewinnt. In dieser Form schauen wir ein Abbild des inneren Lebens, in welchem Gefühle sich unter fremdartigen Bestrebungen ausbilden und allmälig zur Gültigkeit gelangen. Man vergleiche Cherubini's Abenceragen, wo im dritten Act Noraime in der Nacht von der Heimath Abschied nimt, um dem Geliebten zu folgen; an die Arie, welche die zarteste Innigkeit athmet, schließt sich die Triolenfigur an, um das Zweifelhafte zwischen Entschluß und Ausführung kund zu thun und über die liebliche Scene den Schleier der Grazie zu weben.

§. 46.

Von selbst ergibt sich, daß in der ausgeführten Zeichnung, mithin in der Gestaltung der Perioden und Sätze die charakterisirende Kunst vor Allem sich bewährt. Hier tritt dann die Regel für die Composition und den Periodenbau ein, welche die Kunstlehre zu behandeln hat. Durch alle Zeiten hindurch haben die Schöpfer der Kunstwerke nach dem im charakteristischen Ausdruck aufgestellten Ziele gerungen, und die Geschichte sollte vorzüglich darauf eingehen, die Richtungen nach diesem Ziele, wie sie in verschiedenen Zeiten und unter den verschiedenen Nationen von einander abweichen, näher zu bestimmen. Nicht immer war das auf der Höhe des Idealen weilende Genie eben so glücklich für charakteristische Zeichnung wie für die Aussprache idealer Gefühle. Ist Händel in den Chören der Völker, die bald die Erlösung und den ewigen Gott preisen, bald den Heldenmuth feiern, bald den Kampf für Freiheit oder mit des Lebens Schmerz bezeichnen, der größte, wirkungsreichste Meister, so wird er in vielen seiner Arien und Duetten der Opern, in manchen seiner Oratorien die feine und markirte Zeichnung des individuellen Lebens und der einzelnen aus Momenten hervorgehenden Situation vermissen lassen; womit aber ja nicht gesagt seyn soll, als wäre charakteristische Schönheit ihm fremd gewesen. Nur für die Erfassung kleiner Verhältnisse und vorübergehender Eigenthümlichkeiten war seine Hand zu kräftig und zu groß. Wie treffend zeichnet er im Salomo die rechte Mutter und die Lügnerin, die sich für die Mutter des Kindes ausgibt; wie wahr in der Galatea den colossalen Polyphem. Auch in den Opern Rhademist und Medea lassen sich charakteristische Musterbilder auffinden. Was aber ließ Gluck den Sieg über Händel auf lange Zeit gewinnen, mochte dieser ihm auch die Kenntniß des Contrapuncts gänzlich absprechen? Das glückliche Streben Leben mit dem Leben zu zeichnen, in melodischen Formen die Wahrheit der Charaktere und innern Verhältnisse

auszuprägen und mit der sichersten Hand die feinste Zeichnung durchzuführen. Dagegen werden wir auch Geister schwächerer Natur und selbst in Mängeln befangene Componisten als solche nennen müssen, welche für charakteristischen Entwurf die Mittel richtig wählten und in einer begrenzten Sphäre doch erfreuliche, durch die Wahrheit unmittelbar wirksame Producte lieferten. So unter den Verfassern komischer Opern Dittersdorf. Auch Auber und Andere neuester Tage bieten musterhafte Beispiele dar, wie des eben Genannten Arie des Oberrichters in der Oper: Der Gott und die Bayadere, in welcher die buhlerische Keckheit eines schmachtenden Alten kenntlich genug und schön gezeichnet ist.

§. 47.

Das Entscheidende in der Wirkung der Musik bleibt, wie Vieles auch der Phantasie aus der Idealisirung verdankt werde, immerhin die sichere Aussprache der Wahrheit und Reinheit der Gefühle. Diese werden aber von keinem Generalbaß gelehrt, und nicht durch Künstlichkeit ersetzt, oder durch Anbau einer umfangreichen Gelehrsamkeit errungen; vielmehr kann an der Hand der Natur, die mit geringen Mitteln auch Großes schafft, das höchste Ziel erreicht werden, und das Einfachste und aller artistischen Fertigkeit Fremde besitzt nicht selten den höchsten charakteristischen Werth, wie dies in Volksliedern statt findet. Das bekannte zweistimmige Volkslied: Es ritten drei Reiter u. s. w. trägt eine Fülle von Liebe und Schmerz höchst charakteristisch ausgesprochen in sich. In Schichts Gesang: Wir drücken dir die Augen zu u. s. w. im Ende des Gerechten, ists die Wahrheit des nach der Tiefe dringenden Gefühls, welche jedem nicht starren Verstandesmenschen Thränen zu entlocken vermag. Nur so konnten den entschlafenen Dulder die Geliebten zum Grabe geleiten; eine stille Trauer und gottergebene Wehmuth verschmilzt mit den Ahndungen erhebender Hoffnung; über den geliebten Todten, den die Verlassenen

bald wiederfinden werden, sprechen sie den Segensspruch aus, der zur Verheißung ewiger Lebensfreude nach dem Kampfe der reinen Tugend wird. Und dies Alles wird durch die einfachsten Mittel erreicht; der Schönheit liegt eine anschauliche charakteristische Grundlage unter, und ihre Sprache versteht jedes, auch das kindliche Gemüth. Der Genuß steigert sich zu dem Höchsten, wo das geistige Interesse dadurch in Anspruch genommen wird, daß sich ihm ein inneres, tiefer begründetes, nicht äußerlich nur geformtes Wesen, gleich einem Geheimniß, erschließt, und statt einer oft nur glatten Form und statt einer geschmeidigen, vielleicht aber leeren Lebendigkeit, ein innerer Lebenskern dargeboten wird. Je tiefer solche Darstellung der Seele entschöpft ist und je feiner und zarter die Motivirung der geistigen Erscheinungen das Grundgewebe bildet, um desto größer und schwieriger ist allerdings die Aufgabe für die Auffassung der Hörenden; daher charakteristisch schöne Musik in voller Bedeutsamkeit mehr als ein Mal gehört seyn will, um verstanden zu werden, und der in der Tiefe wohnende Geist nicht selten dem gemeinen Sinne ganz unverständlich bleibt. Wir werden wol auch bisweilen veranlaßt vorschnell an der Wahrheit der Gefühle zu zweifeln, und weisen von uns zurück, was entweder den größten Gemüthsreichthum verborgen in sich trägt, oder durch originelle Feinsinnigkeit des Zeichners so zart behandelt ist, daß es nur das gebildetste Ohr zu erfassen vermag, gleichwie in meisterhaften Gemälden Manches unwahr und bedeutungslos bedünken mag, was nach ruhiger und tiefdringender Beschauung den höchsten Werth in sich trägt. Man hat Beethovens Composition des goetheschen Liedes: Kennst du das Land u. s. w. getadelt, weil der zweite Theil der Strophe: Dahin, dahin möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn, lebendiger in Sechsachteltact gegeben, das Wort d a h i n öfter wiederholt und der Ausdruck einfach ist. Wer den Sechsachteltact hüpfend hervorheben wollte, zerstörte freilich das Ganze; bei zartem gemessenen Vortrag ergibt sich eine liebenswür-

dige Wahrheit, mit der ein kindliches von zarter Sehnsucht ergriffenes Gemüth nicht zu einer schwermuthvollen Tiefe dringt, wo aber bei dem Gedanken an die Erreichung seines Wunsches das Herz höher, und doch befangen schlägt. Wie hätte Beethoven übersehen können, daß Mignon dies Lied singt? Der Uebergänge und Umtauschungen sind im Seelenleben so viele und einer so feinen Zeichnung anheim gegeben, daß uns bei Beurtheilung des Charakteristischen die größte Vorsicht zur Pflicht wird. Als Beispiel nenne ich aus dem Quartett von Ries (Op. 70. 2.) in *G* das erste Allegro, in welchem ein kräftiges Lebensgefühl mit einer feinsinnigen Sentimentalität, die nur gegen den Schluß hin entschiedener hervortritt, so verdeckt und doch so naturgemäß verschmilzt, daß einem flüchtigen Hörer das Ganze wol Zweifel anregen kann und zu einer ruhigeren Forschung auffordert.

§. 48.

In mehrstimmiger Musik trägt die Verbindung verschiedener Stimmen das Charakteristische, welches jeder besonderen Art der Stimme eingeboren ist, mit sich, und nur eine leichtfertige Rücksichtslosigkeit kann die hier obwaltenden Bedingungen übergehen. Die Erfahrung darf freilich hier nicht zum Führer gewählt werden; denn regellos und ohne Schonung der Wahrheit pflegen hierbei die Componisten zu verfahren, wenn sie mit willkührlichem Griffe oder sich launigen Einfällen überlassend einen Gesang irgend einer Stimme zutheilen, oder nicht anstehen für eine Periode der Modulation oder Wendung irgend ein Instrument, welches es sey, zu wählen. Wer mag aber läugnen, daß eine schnelle Bewegung und der in derselben gegebene Ausdruck mehr den hohen leicht beweglichen Stimmen zufalle als den tiefen? Oder daß die tiefe Stimme des Menschen weit mehr befähigt ist in ihrer Klangfülle Würde und schweren Ernst darzustellen, als der feine Sopran? Nicht jedes menschliche Organ nemlich vermag jeder Darstellung der Rede auch

charakteristische Schönheit zu verleihen, und obgleich einem Jeden alles menschliche Innere zur Aussprache zu bringen unbenommen bleibt, fällt der charakteristische Ausdruck immer besonderen Bedingungen anheim. So auch in Hinsicht der Instrumente. Diese vertreten in der Musik die menschlichen Stimmen, doch behauptet ein Jedes in seinem Umfang und in der Beschaffenheit seiner Tonfarbe specielle Eigenthümlichkeiten. Legt nun in ihnen der kunstübende Mensch seine Gefühle nieder, so wird er auch dasjenige vorzüglich auswählen, welches diesen Gefühlen am empfänglichsten und zur Aussprache derselben am meisten geeignet scheint. Weit entfernt von einem sentimentalen Haschen nach Bedeutsamkeit, welche den verschiedenen Instrumenten eine viel zu enge Sphäre anweiset und wol gar behauptet, es töne die Flöte immer nur Liebe und Zärtlichkeit, das Clarinett Sehnsucht und irdisches Verlangen, läßt sich doch ein Grundcharakter aufstellen, in welchem einzelne Instrumente bei der Darstellung menschlicher Gefühle mehr als Andere dem charakteristisch Schönen genügen; ja es kann selbst zugestanden werden, daß, wie jedes Ding in seinem zeitlichen Leben auch seine eigenen Töne besitzt, das im todten Instrument schlummernde und an sich unaussprechliche Leben in die ihm mitgetheilten menschlichen Regungen übergeht und so menschlichen Gefühlen seine eigene Form verleiht. So gewinnt der Mensch eine Mehrzahl der Organe, diese aber geben die ihnen eingeborene Natur deshalb nicht auf. Wie sehr auch der ächte Tondichter den Kunstgriff verschmähe, mit welchem in unserer Zeit Viele durch die Wahl eines hervortretenden Instruments einen charakteristischen Zweck erzielen, so darf er doch auch nicht die Natur geradehin verkennend für gleichgültig erachten, welchem besonderen Instrumente die Darstellung zufalle. Aus den Blasinstrumenten spricht unmittelbar das eingehauchte Leben, und die Gefühle der Menschenbrust theilen sich ihnen näher verwandt mit, indem sie der Menschenstimme am nächsten stehen.

An sie reihen sich in der Fähigkeit für seelenvollen Ausdruck und charakteristische Zeichnung die Instrumente gestrichener Saiten, und besitzen überdies den Vortheil harmonischer Combinationen, durch welche die geschlagenen Saiteninstrumente, wie das Pianoforte, zu ersetzen suchen, was ihnen an dynamischer Wirksamkeit des Tons in der Modificirung des Ausdrucks abgeht. Unter jenen kommt der Violine die Befähigung ein formal Schönes in höchster Reinheit darzustellen am meisten zu, während Viole und Violoncello mehr dem Charakteristischen eignen, wie Beethoven und Maria von Weber wohl erkannt hatten. Der Viole kommt das Ernste, das Treuherzige, die gutmüthige Milde und Ergebung zu, wie sie in einer Umstellung dem Fröhlichen eine ironische und selbst komische Farbe verleihen kann. Das Violoncello hat einen elegischen Charakter und dient der Darstellung des Sentimentalen, in welcher es das Gemüth des Hörers tiefer zu bewegen im Stande ist, als irgend ein anderes Instrument. So in Beethovens vierter Symphonie, in Ries Op. 110, im Andante. Umgestellt ins Gegentheil kann dadurch der ironische Spott und der neckende Muthwillen bezeichnet werden, wie in Zerlinens Arie: Batti, batti, die Heuchlerin den gekränkten Masetto unter der treuherzigen Mitsprache des Cello zu beschwichtigen sucht. Unter den geblasenen Instrumenten hat man der Flöte die größte Bedeutsamkeit zugesprochen, da sie vielmehr für charakteristische Zeichnung Anderen weit nachsteht. Die Mitteltöne in leisem Anschwellen und in zarter Bindung geben einen der Menschenstimme ähnlichen Ausdruck und wirken unfehlbar in Aussprache inniger Gefühle, leidenschaftloser Regungen, heiterer Lebensspiele. In den höheren Tonregionen dagegen, in denen ihr schneidender Ton an Intensivität verliert, kann sie wenig charakterisiren und ist überhaupt, wenn auch dazu so häufig gemisbraucht für das Affectvolle und für wilde Leidenschaft untauglich; in der Tiefe verlieren die Töne die erforderliche Bestimmtheit; denn sie werden dumpf und leer. Wie die schnei-

dende Piccolflöte für das Gespenstische und Grause eintritt, hat anderen Grund. Im Vergleich mit der Flöte läßt das Clarinett eine weit seelenvollere Behandlung zu, indem mit Weichheit des Tons sich Fülle und Kraft verbindet. Es spricht in seinem großen Umfang der durch Schwächung und Verstärkung vielfach zu modificirenden Töne das Zarte wie das Kraftvolle, das Ruhige wie das Leidenschaftliche treu und kenntlich aus, wenn das Spiel nicht über die dem Instrument angewiesene Grenzlinie der Höhe (etwa *G*) schreitet. Wer mit Sievers meinte, Mozart habe für die Arie des Sextus nur durch eine äußere Veranlassung das Clarinett gewählt, würde den Sinn der Composition nur oberflächlich fassen. Beschränkter ist die selbstständige Wirksamkeit des Fagotts; doch wo es im Vereine anderer Instrumente steht, nimt es das Edle, Ernste, wol auch das Große mit eigenthümlicher Kraft in Anspruch; die Klage erhält in ihm eine traulich wehmüthige Farbe, wie im Heiteren der Ton treuherzig und launig wird. Unzart behandelt und über seine Grenze in schnellen Passagen und in die Tiefe oder Höhe getrieben, verliert das Organ Deutlichkeit und Anmuth, und wird sogar widrig. Das Horn, welches auf einfache Toncombinationen beschränkt ist, und in Künsteleien ohne Wirkung bleibt, hat das Charakteristische der natürlichen Einfalt, welche Freude und Schmerz leicht zu einer Herzenserhebung umschafft, indem sein Ton erweitert anschwellen kann, sein Schritt aber ein stets ruhiger und edler bleibt. Wie es im Walde seine Heimath hat, so strebt es nach Freiheit. Die Sehnsucht und Liebe verlangt in ihm nach Befriedigung. Auch im Humoristischen kann es mitwirken, wie Haydn in den Jahreszeiten es verwendet hat. Instrumente, welche einer fortgeführten Darstellung in gebundenen Tönen nicht fähig sind, sondern die Gefühle nur andeuten, wie Trompete, Posaune, beschränken sich auf engere Sphären des Feierlichen, des Erhabenen, des Wundervollen. Was Virtuosen aus ihnen zu machen gestrebt haben, bleibt entweder nur technische Kunstfertig-

keit, oder ein vergeblicher Versuch Alles in allen Stimmen vortragen und das Fagott als Flöte, den Contrabaß als Violine behandeln zu wollen. Aesthetisch kann es nicht beachtet werden. Dagegen wird der Meister der Kunst nicht übersehen, wie das, was in Hinsicht der Charakterisirung durch Tonart und Rhythmus bewirkt wird, auch durch die Art der Instrumente modificirt erscheint, wie z. B. *F* dur auf der Violine und Flöte matter klingt als *G* dur, die *Es* Hörner einen helleren und schärferen Ton geben als die *D* Hörner.

§. 49.

Hier am Schlusse der Betrachtung über das Charakteristische und die Mittel der Darstellung desselben in musikalischer Kunst dringt aufs Neue sich die Frage auf, ob die Verwendung jener Mittel der charakteristischen Zeichnung bestimmt sey den denkenden Verstand zu beschäftigen und das Wesen und die Wahrheit des dargestellten inneren Lebens zu einer Sache der Erkenntniß zu machen. So aber haben schon Viele gefragt und in getheilter Meinung gestritten, in wiefern auch abgesehen von dem, was wir Tonmalerei nennen, die Musik gerade da, wo sie am meisten gefällt und charakteristischen Ausdruck gewährt, eigentlich nur durch ein angeregtes und sich anschließendes Denken interessire. Gretry behauptete, man könne das in Musik Dargestellte zureichend auf Begriffe zurückführen. Rochlitz schrieb darüber seine Commentatiuncula in usum Delphini im 2. Bande seiner Schrift: Für Freunde der Tonkunst; Bührlen gab ein geistreiches Gespräch: Soll man bei der Instrumentalmusik Etwas denken? in der Musikal. Zeitung 1827 N. 31. Wir könnten die Frage durch das schon oben Gesagte für erledigt erachten, indem angedeutet wurde, was das Wesen musikalischer Charakterisirung in sich faßt, und wie die Grenzen der Kunst abgesteckt werden müssen, um nicht an die musikalische Kunst Forderungen gerichtet zu sehen, welche diese niemals erfüllen kann.

Kommt das Gesetz des charakteristischen Ausdrucks in Betrachtung, so kann die Unterscheidung, nach welcher man der Vocalmusik den Vorzug einräumt, sich durch Worte auf denkbare Begriffe zu stützen, der Instrumentalmusik aber einen erkennbaren Ausdruck abzuleugnen scheint, und dabei in die Verlegenheit halbgültiger Zusage geräth, zu keinem klaren Resultat verhelfen. Was heißt es auch, wenn gesagt wird: wer bei der Musik ein Eigenthümliches erkennen und denken will, wähle oder halte sich an die einem Texte untergelegte Musik; höchstens mögen auch die instrumentalen Einleitungen, wie die Ouvertüren, bestimmte menschliche Affecte durch die vorhandenen Hülfsmittel andeuten; dagegen sollte die freie Instrumentalmusik an nichts von ihr Gemeintes, durch Zeichen Angedeutetes denken lassen, sondern nur im Allgemeinen das Gefühl ansprechen und es in seiner Totalität erregen? Mit dieser Behauptung leugnet man ab, für die Instrumentalmusik sey irgend eine Verschiedenheit der Tonarten, der Rhythmen, der melodischen Figuren vorhanden. Und wenn der Musik die lyrische Darstellung vor Allem oder allein zufallen soll, hat das Gefühl als Inhalt des Lyrischen nicht in jedem einzelnen Lebensmomente seinen eigenthümlichen Puls und seine charakteristische Farbe und Gestaltung? Wol dürfte alles bisher von uns Gesprochene vergeblich scheinen, wenn in Wahrheit besteht, was der feinsinnige Bührlen a. a. O. sagt: die Musik lasse ein und dasselbe Gefühl zugleich aufs innigste und aufs tändelndste oberflächlich spielend sprechen; was beim Künstler Trauer war, kann beim Hörer frohe Rührung werden und umgekehrt, und jeder Mensch hört eine andere Musik.

Zur Lösung aller dieser Zweifel und zur nochmaligen Anerkenntniß des Charakteristischen in der Musik nach dem, was oben dargelegt wurde, halte man an drei Sätzen fest und baue auf deren Richtigkeit jede weiter schreitende Folgerung und Anwendung; man wird sicher damit ausreichen. 1) Auch im Charakteristischen spricht

die Musik ihre eigene Sprache, welche keineswegs der Wortsprache gleich kommt, aber auch nicht durch das Wort ersetzt oder erschöpft wird. Jede Deutung und Auslegung in Begriffen kann nur als eine hinzutretende betrachtet werden, wie ein untergelegter Text immer nur eine Stütze des Verstandes ist. Nicht zeichnen sollen, noch können Intervallen und Tonarten und Rhythmen, was der Tondichter bei der Composition gedacht hat, wohl aber was in dessen Gemüthe gelebt hat als unmittelbare Bethätigung für ein Geistiges und Ideales. 2) Jedes Gefühl und jede Regung im weiten Gebiete des contemplativen Lebens beurkundet seine Wesenheit in einem Charakteristischen, welches die Darstellung als Ausdruck ergreift und dabei die Mittel, wie wir sie verzeichnet haben, verwendet. Dieses Charakteristische macht die Bedingung der Erscheinung eines Tonbildes aus. 3) Alles Charakteristische wirkt in der Musik nur als ein Schönes. Gefallend soll es befriedigen, nicht das Nachdenken unmittelbar beschäftigen, vielmehr muß alles Denkbare in Gefühl umgewandelt werden, um Inhalt einer solchen Darstellung zu werden. Dies aber übersehen die Meisten, wenn sie von Gedanken sprechen und statt musikalischer Gedanken, welche die wortarme Sprache so benennen läßt, logische Gedanken verstehen. Je lebendiger und freier in einem Menschen das Gefühl der Schönheit vorhanden ist, je leichter er sich ein gegebenes Schöne mit voller Umfassung der demselben eigenen Wahrheit und Wesenheit aneignet, desto eher wird er des Charakteristischen sich bemächtigen, und mehr vernehmen als die in Luftwellen an das Ohr schlagenden Töne.

Der größte Irrthum bei der an den Künstler zu stellenden Aufgabe scheint mir darin zu liegen, daß man nicht klar und von der Unsicherheit der Sprache getäuscht den sogenannten musikalischen Gedanken auf das Denken in Begriffen bezieht. Eine genauere Erörterung der an das Kunstwerk und den Künstler gerichteten Forderung hat der zweite Theil da zu geben, wo von der Bedeutsamkeit musikalischer Werke die Rede seyn wird.

§. 50.

Ideale Schönheit.

Halten wir den schon mehrmal ausgesprochenen Grundsatz fest, daß Schönheit sich nirgends finde, wo nicht jedes ihrer wesentlichen Elemente in höherem oder geringerem Grade vorhanden ist, und daß wir eine verschiedene Bezeichnung der Schönheit in einzelnen Werken nur in sofern eintreten lassen, als eins jener wesentlichen Bestandtheile das Ganze beherrschend hervortritt, so werden wir auch die ideale Schönheit als eine besondere Art des Schönen, wie zugleich als eins der jedes schöne Kunstwerk durchdringenden Principe anerkennen. Der bildende Künstler gebe eine schöne Form, er gebe im Charaktergemälde eine reine Ausprägung des bedeutsamen innern Lebens, so ist, was er aufstellt, wirkliche und vielleicht von den bezeichneten Puncten aus vollkommene Schönheit ihrer Art; es darf nicht für ein Geringes gelten, und wird, als dessen werth, von Liebe umfaßt, von Verehrung gepriesen werden. Dennoch erscheint in demselben nicht das Höchste in seiner Entschiedenheit und ganzen Fülle. Die Wirklichkeit hat sich dort in schöne Form gekleidet und spricht wohlgefällig die Bedeutung geistigen Lebens aus, allein das Natürliche kann seiner Bedingung nicht enthoben, die Grenze der Wirklichkeit nicht überschritten werden. Nun aber trete ein Höheres und Drittes hinzu, durchdringe jene Darstellung als idealer Anhauch oder walte in dem Kunstwerke als das vorherrschende Princip idealer Schönheit, so ist dann erst ein Höchstes und vollendete Schönheit gegeben. Unmittelbar aus der Welt der Ideen, die über der Wirklichkeit in dem Gebiete des Geistes vorhanden ist, geht diejenige Beseelung eines schönen Werks aus, welche ihm den Stempel der Unendlichkeit aufdrückt. Das Unendliche aber kömmt im Schönen zur Erscheinung, und die Idee wird zur sinnlicherfaßbaren Gestalt, indem die Seele des Menschen in ihrer höchsten Reinheit sich offenbart; indem durch die Darstellung des Unbedingten, des Vollkomme-

nen, des Reingeistigen, wie kein Gegenstand der gewöhnlichen Erfahrung es darbietet, Ahndungen der Seele erweckt werden, welche über die Schranken der bedingten Endlichkeit hinausführen und in eine unsichtbare und unhörbare Welt versetzen; indem Gefühle ausgesprochen und angeregt werden, in denen ein nur dem Menschen erreichbares jenseits gelegenes Daseyn, gleichsam im Widerschein und in Verklärung der Natur sich kund gibt. Niemals kann dies Element einem schönen Werke gänzlich mangeln, sey es auch nur ein einfaches Volkslied, ein Landschaftsgemälde, eine Tanzmelodie; denn es wäre beim gänzlichen Mangel desselben nicht schön; aber es kann in einem so geringen Grade vorhanden seyn, daß es als schwach und unwirksam der Anerkennung entgeht, von den andern Elementen überwogen und daher vermißt wird. Wir sind mithin berechtigt von einem Mehr oder Weniger, von einem Höheren und Höchsten in Sachen der Schönheit zu sprechen. Wenn das Charakteristischschöne das Besondere in seiner Lebensbedingung bezeichnet und die Wahrheit, sie mag der Natur treu entsprechen, oder den Einklang des Individuellen und Allgemeinen erkennbar machen, zur Erscheinung bringt, so erhebt uns das Ideale in die Sphäre des Allgemeinen und versucht die hohe Bedeutung der Ideen unmittelbar in Bilder zu fassen, die einer symbolischen Darstellung anheim fallen. Diese symbolische Bedeutsamkeit ist nur dem Idealschönen eigenthümlich.

Das Gesagte, ist es wahr, muß in Thatsachen der Kunst nachgewiesen werden können; so mag es zuerst in einem aus der bildenden Kunst entnommenen Beispiele klarer vors Auge treten. Drei Gemälde seyen dem Beschauer vorgelegt, den Regeln der Kunst entsprechende und wohl ausgeführte Bilder. Auf dem Einen erscheint ein Knabe ohne Handlung in lieblicher Form, welche in allem Einzelnen das Regelmäßige, Einheitsvolle, von Leben durchdrungen, in freier Regsamkeit zeigt; es ist ein Bild formaler Schönheit und erfreut in seiner Lieb-

lichkeit nicht wenig. Auf dem zweiten Bilde sehen wir jenen Knaben wieder, aber nicht allein, sondern zwei Knaben im Kampfe. Sie ringen mit einander und in jedem Zuge, und in der Bewegung des Körpers spricht sich jugendliche Kraft, eine bestimmte Richtung der Bestrebung aus; das Bild enthält vollen Ausdruck, ist ein Charakterbild und beschäftigt das Nachdenken des Beschauers in langer Betrachtung. Auf dem dritten Gemälde erscheinen die Knaben wieder, aber es sind andere, nicht gewöhnliche, sie gehören einer höheren Welt an und wir nennen sie Genien. Ein Reingeistiges, nicht der Natur Entnommenes ist hier zur anschaulichen Gestalt geworden. Der Eine hält einen Palmzweig empor, der Andere will ihn entreißen; doch tiefere Bedeutung spricht der Kampf aus, und regt die Ahndung eines Unendlichen an; wir finden ein Geheimniß geistigen Lebens geoffenbart, und versuchen es zu deuten, und glauben es gefunden zu haben, wenn wir den Kampf der Liebe und Gegenliebe verstehen, die Genien Eros und Anteros benennen und so Ideale der Menschheit mit Augen schauen. Beseligt fühlt die Seele sich im Anschauen solcher Unendlichkeit, der Gedanke wird zum Entzücken; einer Welt höchster Schönheit gehört die Erscheinung zu. So aber werden auch Gefühle, durch Töne ausgesprochen, als Regungen einer über das Sinnliche erhobenen Begeisterung kund, und wir erkennen in ihnen den Wiederschein von Ideen, die sich in erfaßbare Form kleiden. Beethovens Symphonie in C moll kann als ein Werk idealer Schönheit genannt werden. Nach dem ernsten, großartigen Eingang, welchen ein zurückgehaltenes, gleichsam unterirdisches Feuer belebt, werden wir durch das charakteristisch schöne Andante mit den Gegensätzen des Sanften und Herben vertraut, bis wir zu dem Finale gelangen, wo uns eine ideale Region empfängt. Es ist ein düstres Reich der Geisterwelt, wo Grauen waltet in der Vorahndung unendlicher Beschränkung und die Unruhe nicht zu enden scheint bis auf den Ruhepunct, wo

mit reichster Fülle und Pracht, in der Vereinigung der Contraste und der Verschmelzung des fremdartig Scheinenden ein geistiges Leben sich ergießt, wie es eine Menschenbrust zu umfassen verzweifeln möchte. Erhebung über alles Irdische ist der Totaleindruck, welchen der Hörer tief eingeprägt mit sich nimt. Im Andante oder Allegretto der Symphonie in *A*, No. 7 beginnen die Blasinstrumente, und athmen in zwei Tacten bis zum Pianissimo gleichsam ihr volles Leben aus; dann singen die Streichinstrumente einen leisen Gesang in *A* moll, und alles Gefühl ruht in der Beschauung eines seligen Daseyns. Da erhebt sich die zweite Violine und gibt den Gesang der Viola um eine Octave höher; die erste Violine findet sich hinzu, als ahme sie nach; doch es ist nur der gemeinsame gleiche Pfad. Die Stimmen steigern sich, mehr und mehr schwellen die Töne an, die Gesammtheit der Instrumente, Hoboen, Fagotte, Hörner, Flöten, vereinen sich im vierstimmigen Accord auf dem zweiten Tacttheil, und nun beginnen sie mit höchster Gewalt und fast stürmender Kraft einen Lobgesang der Seligkeit. Die Blasinstrumente führen im Einklang das Thema auf, während Trompeten mit den Pauken den Grundton anschlagen. Die Seele des Hörers ist erschüttert und fühlt die Nähe eines Unaussprechlichen, ja ihn ergreifen Schauer; da bricht ein milder Sonnenstral herein und ein rührender Gesang beginnt im Dur der Tonart, vom Klarinett und Fagott angestimmt, mit schwebender Violinbegleitung. Das Ganze wiederholt sich im zweiten entgegengestellten Thema, und Bewunderung zieht der Reichthum der verwendeten Mittel und die großartige Bedeutsamkeit auf sich, wenn der beruhigende in das Gefühl des Anfangs zurückführende Schluß innig wohl thut und erquickt. Mosengeil schrieb von dem Gesang des Violoncello: „es singt eine Melodie, deren sich kein Engel zu schämen brauchte, die aber eben deshalb der Mensch nicht recht zu bezeichnen vermag. Soll er sie ruhig, schmachtend, klagend, liebkosend oder wehmüthig

nennen? Er weiß es nicht; nur daß er sie niemals wieder vergessen wird, weiß er." Dies ist Idealgefühl. Mozarts Arie in der Zauberflöte: In diesen hei'lgen Hallen, gehört dem Gebiet idealer Schönheit an; denn nicht jenen besondern Oberpriester des Isistempels, sondern einen Vertreter des Heiligen überhaupt vernehmen wir. In Haydn's Chor: Die Himmel erzählen die Werke Gottes, ertönt ein Weltgesang in Anbetung des Ewigen. Wenn in Neukomms Ostermorgen fast durchaus charakteristische Schönheit obwaltet, und wir durch fein nüancirte Zustände des trauernden und sich wieder zu Trost erraffenden Gemüths hindurchgeführt werden, so nahm dieser seelenvolle Meister in der Grablegung Christi einen höhern Schwung und gab in mehreren Partieen eine rein ideale Darstellung, an welcher der Geist sich bekräftigen kann.

§. 51.

Wie verschränkt die Ansicht derer ist, welche in dem Idealschönen nur das Edle, Würdige erkennen und dabei sich in unbestimmten Begriffen verlieren, bedarf keiner Erklärung; sorgsamer muß darauf geachtet werden, daß man das Idealschöne, was doch auch in der lebendigsten Regsamkeit (wie in manchem Scherze von Beethoven) und in einer sich anschmiegenden Innigkeit enthalten seyn kann, nicht mit dem Erhabenen verwechsele. Zu weit und bis ins Grundlose dehnen Andere den Begriff aus, die alles Originelle alsbald als ein Ideales bezeichnen. Da ist dann der Abweg nicht entlegen, auf welchen das Bizarre und eine frappante Vernachlässigung der Regel oder eine ausschweifende Kühnheit, eine gezwungene Härte für schön und für ideal genommen wird. Die tägliche Erfahrung bestätigt, wie unpoetischer Galimathias und unmusikalisches Tongewirre das Staunen einer verbildeten Menge auf sich zieht, und wie die Bewunderung des Auffallenden oder des Sinnberauschenden zur leidigen Mode werden kann. Man sucht das Ideale nicht selten in einer angehäuften Masse, selbst heteroge-

ner, aber an sich todter Mittel, und glaubt in der schwierigen Vereinigung derselben einen hohen Sieg des Geistes errungen zu haben, ohne daß auf die Leerheit und Bedeutungslosigkeit des versteckten Inhalts geachtet wird. Geschähe dies, so würde man alsbald die größte Dürftigkeit erkennen. Wenn auf der einen Seite das Gesetz der idealen Schönheit darauf hinweist, daß ihr die bestimmte und reine Gestaltung und die vollkommene Klarheit nicht mangele, so kann auch durch alle Größe der Mannichfaltigkeit und durch die ferngestellten Beziehungen nicht erreicht werden, was das im Idealen hausende Unendliche und Reingeistige zur Anschauung gestalte. Die Kunst jeder Art hat in ihrem Streben nach idealer Schönheit oder nach ihrem Culminationspunct stets die einfachsten Mittel und den klarsten Ausdruck verwendet und damit ihr Ziel erreicht, indem sie vermögend blieb bedeutungsreiche Elemente in der geringeren Zahl zur harmonischen Einheit für eine große Bedeutung zu verbinden. Goethes Iphigenia ist in ihrer Einfachheit, Grazie und reinen Milde ein rein ideales Bild, während die tragischen Kraftproducte neuester Tage in all ihrem Pathos und in ihrer vermeintlichen Ueberschwenglichkeit nichts weniger als ein Solches gewähren. Nichts Einfacheres konnte Beethoven zum Thema der Menuett in der achten Symphonie in *F* dur wählen, als mit welchem er jene wahrhaft ideale Darstellung zu Stande brachte. In seiner durchschaulichen Klarheit entfaltet sich aus den einfachsten Elementen ein sehr bedeutsames Ganzes; das Trio kann Muster dieser Schönheit heißen, und ist es in der unbefangensten Natürlichkeit. Zwei Hörner und ein Clarinett bilden die Tongruppe, um die das Violoncello, als treuer Begleiter, die Triolenfigur webt; dann treten die Violinen ein, fassen den Gedanken in *C* dur auf, berühren im Durchgang *As* dur und führen in ungekünstelter Harmonieenfolge, aber doch kunstreich und mit dem Anhauch eines über das Gewöhnliche erhobenen Geistes nach *F* dur, wo dann die Hörner wieder eingreifen.

§. 52.

Mit dem Idealschönen erreicht das Kunstwerk seine Vollendung, und in ihm strebt der Künstler der Anforderung Genüge zu leisten, in welcher wir ihn nicht um Wiederholung eines Wirklichen, sondern um Erhebung aus den Grenzen der Beschränktheit ansprechen. Die Wirkung, die es auf ein befähigtes Gemüth ausübt, erhöht sich nach dem Grade, in welchem das Ideale mit Sicherheit und bestimmter Klarheit erfaßt worden ist; ihm vermag nur das Gefühl zu folgen, da der engen Regel des Verstandes nicht zukommt das Freie und Nimmerzuberechnende in sich aufzunehmen. Eine höhere Welt wird uns aufgethan, und wir bezeichnen den Zustand unserer Seelenstimmung dann als einen zauberischen oder als Beseligung. Don Juan würde im Leben durch Charakter und Schicksale uns höchstens ein Interesse der Theilnahme und Neugier abgewinnen, nicht aber mit einem Interesse der Sympathie unser ganzes Herz in Anspruch nehmen; in jener musikalischen Gestaltung dringt er an uns heran, und regt Bilder und Ideen des Lebens auf, wie den Menschen in dem heißen, aber nicht verstandenen Sehnen nach einer zu umfassenden Unendlichkeit die Pfade oft auch abwärts führen, und er, den verlockenden Schein irdischer Lust für ein Wesen der Wahrheit und Beglückung umfassend, tiefer und tiefer bis zur Verspottung der Tugend sinkt, und im Verbrechen verloren nirgends Rettung findet, und ohne Kraft die zerrissene Harmonie wieder herzustellen, ein Opfer des Wahns in grausester Vernichtung untergeht. Die Dissonanz seines Daseyns erscheint zugleich als ein Spruch des ewigen Schicksals, und nicht individuelle Züge einer lebendig sich regenden Persönlichkeit ziehen den Blick auf sich, und nicht gewöhnliche Kämpfe und Leiden sprechen uns an, sondern ein Bild der schwachen im Irdischen sich verlierenden Menschlichkeit, mit der donnernden Mahnung, daß die Sünde zum Verderben führt, geht uns in symbolischer Bedeutsamkeit vorüber. Ein zweites Werk dieses Meisters, die Zau-

berflöte, enthält viel charakteristische Schönheit, allein nicht minder idealschöne Darstellung, welche auf den Zuhörer, wenn er das Hörbare von dem Sichtbaren trennt, so zauberisch einwirkt, daß er alle Beziehung auf Sinnliches und Wirkliches vergißt und endlich nur das Verlangen fühlt selbst in die heiligen Hallen der reinen Tugend aufgenommen und von allen Erdenbanden frei zu werden.

Nicht selten dient das Charakteristische dem Idealschönen als Grundlage; allein es weicht dann auch wirklich so zurück, daß aus dem Individuellen immer nur ein Geist höheren Lebens spricht. Darauf gründet sich alle Regel der Idealisirung, welche nicht in einer Veredelung und Verschönerung des Natürlichen besteht, sondern eine Idee ausprägt, die über die Wirklichkeit hinausreicht. In Beethovens Pastoralsymphonie tritt das Charakteristischschöne vollgültig hervor, wer aber einen Ausschluß aller Idealschönheit läugnen wollte, würde das Werk nur von einer Seite aufgefaßt haben.

Gewinnt durch dieses Element das Kunstwerk erst seine höchste Weihe, so ist dasselbe doch überhaupt ein so Wesentliches in aller Schönheit, daß es, wie schon angedeutet wurde, wäre es auch nur in dem leisesten Anhauch gegeben, in keinem wahrhaft schönen Werke ganz fehlen kann. Einem regen Gefühl entgeht in der Auffassung auch nicht der geringere Antheil, obschon eine besondere Anerkennung nicht möglich wird; so in Liedern, in kleineren Instrumentalsätzen. Wo dagegen eine vollständige Umfassung des Idealschönen eintreten soll, da wird ein mit Kraft begabtes Gemüth erfordert; denn die geringere Befähigung hausbackener Herzen, die man auch wol gute nennt, vermag eben so wenig als der kalte nur rechnende Verstand auf den hierzu angewiesenen Standpunct sich zu erheben, und deshalb auch nicht die Musik, wie sie Mozart und Beethoven gegeben haben, zu verstehen. Idealgefühle kehren nicht in jeder Brust ein.

§. 53.

Als Repräsentanten für die Kunstschöpfung auf dem Gebiete des Idealschönen können wir aus neuerer Zeit vor Allen Beethoven nennen. Wenn man, wie oft geschehen, von diesem Meister urtheilt, er besitze Geist und Gefühl und Alles Erforderliche auf eine eigenthümliche Weise, so hat man mit so allgemeiner Bezeichnung eben so wenig aufgestellt, als in charakterisirenden Bildern, in denen über denselben viel phantasirt worden ist. Seine Eigenthümlichkeit und die Region, in welcher er waltet und schafft, ist das Idealschöne. Dieses tritt hervor in der Beseelung seiner Melodieen durch ein Höheres, welches die Töne zu geistigen Wesen umschafft; wird kund in dem vollen Schöpfen aus einer Seelentiefe, in der sich eine übersinnliche Welt abspiegelt, und der Inhalt eines ganzen Lebens mit allen seinen Leiden und Freuden ruht; das Geistreiche, Großartige, Geniale in den Wendungen und Combinationen geht über die bloße Form hinaus und hat es nicht mit dem Ergebniß eigenthümlicher Seelenstimmungen und charakteristischer Momente zu thun, sondern stellt in der reichsten Fülle von Kraft und einer unerschöpflichen Mannichfaltigkeit Tonbilder hin, die zu einer Freude, oder zu einer Wehmuth, oder zu einem Ernst stimmen, den man mit keinem andern Namen als dem des Idealen benennen kann. Die Fehler, welche man an ihm rügte, und welche zum Theil wirklich in seinen Werken vorliegen, sind weder Fehler der Unwissenheit, noch der Nachlässigkeit, sondern die Richtungen und Fehltritte, welche der menschliche Geist auf der Bahn idealer Begeisterung nie ganz vermeiden wird; vor dem Richterstuhl des Verstandes mag als Incorrectheit oder unerlaubte Licenz bemerkt und verworfen werden, was der Geist in seinem höchsten Aufflug ergriff und in einer Einheit verbunden sah, welche über die Bedingungen der Regel oder der gewöhnlichen Auffassung hinauslag, wenn damit auch mögliche Fehler nicht entschuldigt werden sollen. Man hat eine übermäßige Ausführung

und bald die Ueberfüllung, bald den Mangel an Einheit getadelt, aber nicht bedacht, daß eine so volle Energie und jenes tiefe Versenken in die Bedeutsamkeit des idealen Gefühls auch eines größeren Umfangs und der mehr und mehr wachsenden Fülle zur Aussprache bedurfte. Dies steigerte Beethoven bisweilen bis zum Extrem, wie in den letzten Werken seines Lebens, wo allerdings Einzelnes aufgefunden wird, was in der Melodie vernachlässigt oder sogar fehlerhaft construirt, nicht mehr schöne Musik heißen kann. Nicht selten aber liegt die Einheit höher als der gewöhnliche Sinn reicht, und die größten seiner Symphonieen enthalten oft eine Folge und Summe von Harmonieen, die eine ganze Welt in sich zu tragen scheinen, ideale Zeichnungen, wo kein Begriff des Verstandes zur Verdeutlichung dienen kann. Wie sollte da Mißverständniß und Tadel der Unvermögenden ausbleiben?

§. 54.

Indem das Idealschöne auf Ausprägung des Reingeistigen und Absoluten beruht, und hierbei der Inhalt der Darstellung, wie die Art und Weise derselben, von der dem menschlichen Geiste eigenthümlichen Weltanschauung bedingt wird, so tritt hierbei die Verschiedenheit einer alten und neuen Zeit und die Stellung, welche die Menschheit unter den verschiedenen Bedingungen des Lebens einnimt, entscheidend hervor. Die Kunst des Alterthums, namentlich des griechischen, stellte das Idealschöne als ein abgeschlossenes und erschöpfendes Abbild des Unendlichen und Göttlichen auf, und wenn dies auch am meisten in der objectiven Plastik und in der epischen und dramatischen Poesie verwirklicht wurde, so mag doch auch der musikalischen auf das Melodische beschränkten Kunst nicht ein Anhauch idealer Schönheit gemangelt haben; als aber die Musik das durch Worte nicht aussprechliche, an höheren Ahndungen reiche Seelenleben im tiefsten Grunde erfaßte, und die Gefühle der

Andacht und Liebe durch eine höhere Offenbarung der Religion geweckt und belebt in sich aufnahm, und dies heißt, in der Zeit des christlichen Glaubens, da ward auch sie befähigt ihren Kunstschöpfungen die ideale Vollendung zu ertheilen. Allmälig drang die Kunst zur vollen Wirksamkeit dieses Elements vor, und erlangte sie erst in dem entdeckten Reichthum der Harmonie, der anfangs noch ein verschlossener und einfacher blieb, wie dies die Kirchengesänge früherer Zeit erweisen, dann in der Verbindung der mannichfaltigsten, auch dissonirenden Töne, auf einer charakteristischen Grundlage fortbauend, die ahndungsvollen Gemüthszustände, welche die Ideen des Heiligen, Göttlichen, Ewigen in sich schließen, auszusprechen vermochte, wie die Werke von Bach, Mozart, Beethoven und Andern erkennen lassen.

Dies ideale Element der Schönheit, welches also in aller Zeit, wenn auch in mehr oder weniger freier und vollständiger Entwicklung, immer doch, wo überhaupt Schönheit gefunden wurde, vorhanden war, ist nicht mit dem zu verwechseln, was wir Ideal der Kunst nennen, und als ein in der Zeit verschieden gestaltetes, ein antikes, romantisches, modernes, griechisches, orientalisches und wie sonst noch bezeichnen. Dies nemlich gehört der Normalidee der Schönheit und dem Gesetz der Kunst an, von welchem wir später zu sprechen haben, wo zugleich die Aufgabe einer an die Kunst gestellten Forderung der Idealisirung in Rücksicht kommt.

§. 55.

Wir stehen hier wieder auf dem Puncte, von dem wir oben S. 164 ausgingen. Vollendet kann das Kunstwerk und dessen Schönheit die höchste heißen, in welchem die drei Elemente des Formalen, Charakteristischen und Idealen vollkommen rein in die Erscheinung treten, wenn mithin in den Verhältnissen der Form, in der Bezeichnung des eigenthümlichen Lebens und in der Offenbarung eines Unendlichen ein freies geistiges Wesen kund wird

und so die Bedürfnisse des beschauenden Geistes vollständig befriedigt. Wenn Eins dieser Elemente gültiger und überwiegend den Charakter eines Kunstwerks bestimmt, so können wir dasselbe oder auch einen besonderen Theil desselben nach der besonderen Sphäre als formalschön, als charakteristischschön, als idealschön benennen. Die Musik, welche nicht darauf hingewiesen ist, die Erscheinungen der Wirklichkeit, wie sie als sichtbare körperliche Natur der bildenden Kunst vorliegen, in die Sphäre des Geistes herüberzuziehen und sie nachzuahmen, findet ihre Bestimmung darin, daß sie den Inhalt einer Menschenseele oder deren Zustände mit fester Sicherheit auffasse und der Idee der Schönheit unterordnend, das freie Wesen des Geistigen in den Verhältnissen oder Formen der Erscheinung, in dem Ausdruck individueller Wahrheit und in den Ahndungen eines unendlichen Daseyns durch Töne anschaulich werden lasse. Dies in jedem ächten Kunstwerk aufzusuchen und nachzuweisen, gewährt ein ästhetisches Interesse, was uns so gern in der Anschauung von Kunstwerken verweilen läßt und das Nachdenken reichlich beschäftigt. Man wähle z. B. Haydns Schöpfung und finde die Partieen heraus, welche als nur schöne Formen ergötzen, oder welche das Leben mit dem Leben malen, oder welche über alles Irdische in ein Gebiet der Beseligung erheben. Oder man erkenne in Hummels neuestem Rondo Op. 126 ein Werk formaler Schönheit, in Beethovens Pastoralsymphonie ein charakteristisches Werk, in Mozarts Symphonie aus *Es* ein Idealschönes an, ohne eins der Elemente von ihnen ausgeschlossen zu finden.

Die Kunstgeschichte berichtet, wie der Zeit nach in der Entwickelung der Künste und eben so unter dem Einfluß des nationalen Charakters bald das eine, bald das andere jener Elemente hervorgetreten ist und die Grundzüge der Kunstleistung gebildet hat, wobei eine Vergleichung der Künste auf Verschiedenheit und Gleichheit hinführt. Mit dem charakteristisch Schönen beginnt Male-

rei und Musik, jene in bedeutungsvollen Bildern der Religion, diese in Liedern des Volks; sie enden aber auch beide damit, wenn das Charakteristische zum Allegorischen übergeht und eine Bedeutsamkeit erzielt, dort in dem allegorischen Gemälde, hier in der Tonmalerei. Italienische Kunst hat stets vornehmlich nach formaler Schönheit, deutsche nach charakteristischer gestrebt, und auf beiden Wegen wurde sowohl das Richtige erkannt als auch der Irrthum gefunden. Ueber Allem aber waltete leitend und erhebend das Verlangen nach Idealität, welches unter den Glaubensartikeln der kunstübenden Menschheit stets die oberste Stelle einnahm und der letzte Zielpunct bleibt.

Drittes Capitel.

Von den besonderen Arten oder Formen des Schönen in musikalischer Kunst.

§. 1.

Außer dem Begriffe des Schönen begegnen uns auf dem ästhetischen Gebiete noch eine Reihe anderer Begriffe, oder wir nehmen an schönen, Wohlgefallen erregenden Gegenständen noch eine Menge Eigenschaften wahr, welche wir von der Schönheit zu trennen nicht vermögen, noch auch als ein derselben Beigegebenes betrachten dürfen. Bald hat man sie als Begriffe und Eigenschaften, welche dem Schönen verwandt seyen, behandelt, und dennoch das Princip dieser Verwandtschaft auszudeuten versäumt; bald wurde das Anmuthige, das Große, das Erhabene dem Schönen beigeordnet, als seyen sie selbst generisch verschieden, wenn auch zugleich von einem anmuthigen Schönen u. s. w. die Rede war.

Haben wir bisher das Schöne in seinen Elementen betrachtet, so ergibt sich uns bei der Anschauung schöner Werke, daß das geistige in freier Form, das ist als schön erscheinende Leben in sofern eine verschiedene Gestaltung an sich trägt, als die zusammenwirkenden Elemente unter Beziehung treten, welche theils das Conflict von Natur und Geist, theils die Berührung mit andern Ideen herbeiführt. So nimt das Schöne eine besondere Form an, und wir können von besonderen Arten oder Formen der Schönheit sprechen. Diese besonderen Arten werden sowohl dadurch erkennbar, daß sich die Elemente

des Formalen, Charakteristischen und Idealen in verschiedenem Grade vereinen und wirken, um das in der Seele Lebende und von Ideen Belebte erscheinen zu lassen, als auch dadurch, daß sie den auffassenden Geist auf eine besondere und eigenthümliche Weise bethätigen. So erscheint anders das Naive, anders das Pathetische; so regt das Große, das Erhabene, das Sentimentale anders den Geist an und versetzt in andere Gemüthszustände, wenn auch in Allen die Schönheit obwaltet, so daß wir sagen können, es habe das Schöne hier das Naive, dort das Große in sich aufgenommen, oder es gebe eine naive und eine erhabene Schönheit. Diese mannichfachen Formen und Darstellungsweisen könnten aber nur als Entwicklungen des menschlichen Geistes betrachtet werden; denn sie sind in der Art und Weise, wie der Mensch die Welt und ihre Erscheinung auffaßt, begründet; daher es Zeiten geben konnte und gegeben hat, in welchen gewisse Formen der Schönheit noch nicht vorhanden waren. So existirten Natur und Kunst von jeher, aber dem Menschen war in ihnen noch nicht verliehen, was wir romantische oder sentimentale Schönheit nennen. Darum ist auch keine streng abgeschlossene Verzeichnung der Darstellungsweisen möglich, weil sowohl die Unterschiede mit der Zeit schärfer gefaßt werden können, z. B. zwischen dem Komischen und Lächerlichen, als auch neue Begriffsbestimmungen hinzutreten, wie das Humoristische.

§. 2.

Um diese Formen und Darstellungsweisen des Schönen zu überschauen und zu erkennen, ordnen wir sie unter zwei Classen, von denen die eine den Gegensatz und die Beziehung zwischen Natur und Geist (Realen und Ideellen) begründet, die andere auf den Lebensansichten, welche der Mensch von Freiheit und Natur gewinnt, beruht.

Das erste Gebiet umfassen wir, indem wir anmuthige Schönheit und hohe Schönheit unterschei-

den. Die Anmuth, welche reizend wirkt, gewinnt ihre Vollendung in der **Grazie**, die hohe Schönheit, welche rührt, in dem **Erhabenen**. In dem weiten Umfang dieser Gebiete werden dann noch nähere Bestimmungen nöthig, und wir trennen specielle Formen. Das Anmuthige umfaßt das Naive, Zierliche, Niedliche, Graziose; das hohe Schöne schließt in sich das Sentimentale, das Große, das Edle, das Prächtige, das Pathetische, das Wunderbare, das Furchtbare, das Erhabene.

Auf dem zweiten Gebiet, wo die Lebensansicht das Conflict der menschlichen Freiheit und der Naturnothwendigkeit berührt, erscheint das Schöne im Tragischen und im Komischen.

§. 3.

Das Anmuthige.

Die **Anmuth**, welche wir, um das Allgemeinere von der Vollendung oder eine niedere und höchste Stufe zu unterscheiden, nicht der Grazie gleichstellen, hat theoretisch sehr abweichende Bestimmungen gefunden, wobei Manche sich damit beruhigt haben, daß nach der gemeinhin verbreiteten Anerkennung der Anmuth es einer Begriffsbestimmung weiter nicht bedürfe. Schiller erkannte in ihr dasjenige Wesen, was das Schöne zum Liebenswürdigen macht, und suchte mit scharfem Blick dessen Geheimniß abzulauschen, indem er eine nicht zu trübende reine Neigung, und die das Schöne umfassende Liebe von ihr angeregt sah, und diese Wirkung dem Ausdruck einer schönen Gesinnung zuschrieb. Immer aber blieb es ihm eine zufällige Modification des Schönen oder eine bloße Verschönerung. Krug, welchem Andere folgten, gewann nicht größere Bestimmtheit, wenn er das Anmuthige auf das Reizende, welches durch eine gewisse Feinheit, Zartheit und Sanftheit wohlthue, zurückführte; denn es entsteht alsbald die Nachfrage nach dem Reizenden, dessen Begriff auch nicht fest steht.

Das Gebiet des Anmuthigen enthält die Schönheit,

in wiefern in ihr die Natur lebendig und schöpferisch waltend, aber in milder und beruhigter Bewegung hervortritt, und das Geistige oder Ideelle nicht sowohl einkehrt in das Natürliche, als vielmehr ursprünglich mit ihm verschmolzen, als Geist der Natur sich ausspricht. In dem anmuthigen Gegenstande erscheint nemlich das Geistige untrennbar von dem Natürlichen, gleichsam zur Natur umgewandelt. Die Natur existirt da in sich und für sich selbst, und so erwächst dem Anmuthigen in der Darstellung eine objective Bedeutung. Wir nennen daher im gemeinen Leben das Anmuthige nicht selten auch das Natürliche; doch ist nicht alles Natürliche anmuthig schön. Dagegen dürfen wir auch, wenn wir genau zu Werke gehn, nicht das Zarte und Feine allem Anmuthigen geradehin als ursprüngliche Eigenschaft zuschreiben; denn es muß jene Zartheit zugleich Vergeistigung in sich tragen, und daß nicht alles Feine und Zarte an sich schon anmuthig sey, ergibt sich von selbst beim Anschauen technischer Arbeiten.

So aber nimt das Anmuthige vorzüglich das Sinnliche und Körperliche in Anspruch, und es verschmilzt mit dem Angenehmen, welches dem Sinne schmeichelnd wohlthut. Seine Wirkung beruht darin, daß es nicht mit Heftigkeit zur Begierde reizt, sondern Liebe und Neigung weckt, und so anmuthet, das ist, anziehet. Will man auch dies mit dem Namen des Reizes bezeichnen, so darf nur ein zarter und sanfter Reiz verstanden werden. Immerhin können wir jedoch von einer reizenden Wirkung des Anmuthigen im Gegensatz des Rührenden sprechen. Allein auch in dem Anmuthigen gebricht nicht die Erhebung; dem Beschauer, welcher der lieblichen Spur einer innern Schöpferkraft folgt, erwacht die Ahndung an ein Nichtsinnliches und Unendliches. Weil aber in der Anmuth aller Inhalt sich vollständig ausprägt und die Idee in der Form ganz aufgeht, so wird an ihr sowohl ein in geordneter Vertheilung sichtbares Regelmäßiges wahrgenommen, als auch sie selbst leichter erfaßt

und erkannt, obgleich nicht in den früheren Zeiträumen der Geistesbildung und nicht in den ersten Perioden der Kunstentwicklung. Denn weit früher ist dem Menschen, der in seiner Entwicklung dem Weg der Natur folgt, das Große und Erhabene zur Auffassung gegeben, als die Gebilde der Anmuth.

Das Anmuthige wirkt vorzüglich durch die Form; doch kann der Ausdruck nie gänzlich mangeln, da die Natur dessen nicht entbehrt. Daraus ergibt sich, daß, wie es im formalen Element der Schönheit lebt, es auch das charakteristische in Anspruch nimt; nur waltet das Charakteristische niemals vor, und wir können darin das Anmuthige von der Grazie unterscheiden, daß es mehr im Allgemeinen schwebt, und durch innern Einklang schon Bestand erhält. Dennoch regt sich in ihm Leben, und daher bleibt seine nothwendige Bedingung das Entferntseyn alles Starren und der Eintritt in die Bewegung, wenn diese auch die leiseste wäre. Mit der Regung des Lebens beginnt die Natur schön zu werden. Ein im Schlafe ruhendes Mädchen muß athmen; eine in Eis starrende Winterlandschaft wird nicht anmuthig genannt, wie Schlaffheit und Massivität auch den regelmäßigsten Formen die Anmuth raubt. So stellt sich in dem Fließenden, allmälig Wachsenden oder Schwindenden, in dem Gebogenen Leben dar, dessen Abwechselung und Bewegung wir mit Auge und Ohr verfolgen, und dabei das Gefühl hegen, welches uns der Natur am nächsten stellt. Diese heißt reine Natur, wenn nicht Anstrengung der Kräfte und heftige Regung sichtbar wird. Was dann erfreut und ergötzt, bewirkt die Verschmelzung der Theile, eine liebliche Allmäligkeit in Abnahme und im Wachsen, die feine Verwebung zu einem Ganzen, wie dies die Natur stets in ihren Productionen bewährt. Das Gefühl, welches hierin sich ausspricht, nennen wir Zartgefühl. Das Zarte und Feine gestaltet sich so zum Graziosen.

§. 4.

In seiner Vollendung nennen wir das Anmuthige die Grazie, in welcher die zarteste Bewegung aus dem Innern hervortritt und selbst in einer scheinbaren Ruhe geistige Beseelung sichtbar wird, indem diese Ruhe als Endpunct einer kaum beendigten Bewegung gilt. Dies kann freilich auch das Anmuthige heißen, was wir keineswegs auf das Ruhende beschränken dürfen. Die Sprache wird hierbei nie sich treu bleiben. Genug wenn wir den höheren Grad geistiger Belebung und feinster Ausprägung der Natur mit dem fremden Worte bezeichnen. Alles gewaltsam Bewegte bleibt ausgeschlossen, alles Strenge und Harte bildet den Gegensatz. Die Grazie springt nicht, sie schwebt. Hier erscheint die Natur, im Ausdruck eines erst erweckten oder leise angeregten oder zur Beruhigung strebenden Lebens; über das Ganze verbreitet sich ein milder geistiger Hauch, daß es zu athmen scheint. Das Charakteristische hat da nicht scharfe Zeichnung, mit welcher das Individuelle in sich selbst gültig hervorgehoben wird, sondern verweilt noch im Allgemeinen der Natürlichkeit; dennoch bleibt der Ausdruck ein Wesentliches, obgleich in zweckloser Unbefangenheit. Wenn Mühe der Anstrengung, Wille und Absicht, geschweige wenn Affectation und Berechnung kund wird, dann flieht die Grazie. Die Lebendigkeit derselben wird bei aller Freiheit und Ungezwungenheit stets eine harmonische und gemäßigte seyn, sie mag im Heiteren und Lächelnden oder im Ernsten und Schmerzvollen erscheinen. So darf die Grazie wol selbst muthwillig tändeln, nimmer aber in Extremen oder trügerisch. Wenn wir sagen, der Frieden des Himmels ruht über der Grazie, so soll dies nur heißen, die reinste von Außen nicht gestörte Harmonie durchdringt die geistig belebte Natur, welche in keinem Widerspruch mit dem Sittlichen steht. Da bleibt auch die Begierde fern, und kein wacher reiner Mensch kann die Grazie verletzen. Ein von ihr durchdrungenes Werk ist von Seiten der Natur vollendet, das Abbild einer verklärten Natürlich-

keit. Wir sprechen also nicht mit Unrecht von einem Zauber der Grazie. Und dennoch kann sich's finden, daß dieser Art Werke nicht als genug bedeutsam gelten, falls die Forderung an die Erscheinung des Geistigen höher gestellt wird, als die Natur unmittelbar zu gewähren vermögend ist.

§. 5.

Kaum möchte eine andere Darstellungsweise des Schönen in musikalischer Kunst gefunden werden, über welche entweder in theoretischen Schriften oder in Beurtheilung vorhandener Werke so viel Unsicheres und Widersprechendes vorliegt, als das musikalisch Anmuthige. Feind aller Polemik enthalten wir uns der Namen, dürfen aber doch der Widerlegung falscher Ansichten uns nicht entziehen, damit das Anmuthige nicht mit der Schönheit überhaupt oder sogar mit dem Idealschönen verwechselt werde. Nicht selten wurde die Grazie die höchste Schönheit der Bewegung in der Musik, welche doch überhaupt nur in der Bewegung existirt, genannt, oder man sprach dem Anmuthigen den Ausdruck gänzlich ab, oder man verlor sich in Bildern, und redete von einem Schaukeln der Tonwellen und Aehnlichem.

§. 6.

Die Töne wirken unmittelbar zur sinnlichen Befriedigung, indem sie das Ohr auf eine wohlthuende, das ist sanfte oder milde Weise afficiren, und wir nennen sie angenehm; in sofern sie aber als die sinnlich vernehmbaren Laute zugleich geistiger Natur sind, und das, was die Seele oder das Innere bewegt oder erfüllt, als zarter Naturlaut kund wird, dienen sie der Anmuth, und thun dem Geiste wohl. Hier ist dann ein vergeistigtes Sinnliches gegeben. Das Materielle des Tons fällt dem Angenehmen anheim, das Formelle dem Anmuthigen. Dies verschmilzt, und zwar häufig bis zur Unmöglichkeit einer Trennung, mit dem Angenehmen, wes-

halb es herkömmlich auch mit demselben verwechselt wird, und man auf eine strenge Sonderung im gemeinen Sprachgebrauch kaum dringen darf. Sehen wir nun von der bloß sinnlichen Affection ab, so ist die Musik anmuthig schön durch die Natürlichkeit, mit welcher in dem anschaulichen Tonbilde, oder in der Melodie, das reine Gefühl in seinen Naturlauten sich ausspricht. Diese Unmittelbarkeit ertheilt der Darstellung einen großen Grad von Wahrheit. Durch dieselbe dringt sie leicht und tief in die Gemüther ein, und bald kann ein solches Musikstück einer allgemeinen Theilnahme sich erfreuen und zum Volksgesang oder zur Volksmelodie werden. Was Anderes hat in früherer Zeit Lieder wie: Freut euch des Lebens u. s. w. Guter Mond, du gehst so stille u. s. w. später: Wir winden dir den Jungfernkranz u. s. w. in Aller Mund fortleben lassen, als das Anmuthige, das sich jedem Gemüth leicht und eng anschmiegt? Es bedarf kaum der Bemerkung, wie hierbei das, was die Melodie zur Melodie macht, also das von uns bezeichnete Anschauliche, das Wesentliche hervortritt.

Hiezu kommt die Einfachheit im Gegensatz alles Gehäuften und alles Glanz- und Kraftvollen. Nicht die Reflexion soll bethätigt, nicht die Phantasie in höhern Schwung versetzt werden; die Sprache zum Herzen übt die Natur in einfachen Lauten. Daher liegt in anmuthiger Musik ein geringerer Stoff vor, und dieser ist weder künstlich verarbeitet, noch durch Beihülfen reich ausgestattet und verziert. Durch das, was in angehäufter Masse imponirt oder in hinzugefügtem Schmucke glänzt, wie in einer vollstimmigen Begleitung, wird das Anmuthige aus seiner Sphäre gerückt. Wie sehr verirren sich daher die Künstler unserer Tage, welche im Flitterputz leerer Tonphrasen auch noch für anmuthig gelten wollen. Den melodischen Inhalt hat der Componist auf natürliche Weise zu entfalten und ihm die einfachste Begleitung anzuschmiegen, so daß sie aus ihm selbst erwachsen scheine. Es würde ein Fehlgriff heißen, wenn Beethoven

das Lied im Egmont, eine so einfache Melodie, hätte mit einer so reichen Begleitung versehen und doch ein anmuthiges Lied liefern wollen. Charakteristisch aber wollte er zeichnen, und nur unpassend war es, Klärchen mit vollem Orchester singen zu lassen, wo die Scene höchstens nur eine einfache Begleitung zuließ. Wer durch volle Harmonieen, durch gewagte Schritte und schwierig auszuführende Figuren hierbei wirken will, verfehlt seinen Zweck.

Das Charakteristische, wie Tonart und Rhythmus es ausprägen, kann im Anmuthigen sich nur auf die Zeichnung milder und gleichgehaltener Gefühlszustände beschränken, nicht stürmenden oder heftigen Gemüthsbewegungen dienen. Und so werden die Tonarten *Es* dur, *C* moll, *H* dur weniger dazu taugen. In dem Tonverhältnisse können weder die sehr hohen, noch die sehr tiefen Töne, mögen die Compositionen unsrer Tage immerhin ein Anderes voraussetzen, nimmer zu anmuthiger Darstellung verwendet werden. Ueberhaupt aber müssen wir unterscheiden, ob in einer Composition das Charakteristische als wesentliche Grundlage die Anmuth in sich aufnimt, oder ob ursprüngliche Anmuth nur in individuelle Form gekleidet erscheint. Zu jener Art zählen wir des Don Juan Arie: Reich' mir die Hand, mein Leben, in welcher schmeichelnde Lüsternheit zum Grunde liegt; zu dieser im Freischütz Agathes Cavatine: Und ob die Wolke u. s. w.

Die Anmuth ist sich selbst genug, und nimt den Verstand weiter nicht in Anspruch. Was daher in der Musik die Thätigkeit der vergleichenden und combinirenden Reflexion auf sich zieht, und dies ist die Harmonie, wird in seiner vollen und vorherrschenden Anwendung nur störend eingreifen, und muß entweder ganz zurückgehalten, oder auf die untergeordnete Function der einfachen Begleitung beschränkt werden. Man erinnere sich der widersinnigen Compositionen manches goetheschen Liedes wie: Da droben auf jenem Berge u. s. w.

§. 7.

In der Grazie kommt das Zarte und Feine der Bewegung und das gleichsam Aetherische des Ausdrucks zur vollsten Gültigkeit. In dem scheinbar unendlichen Schweben und Heben und in dem Irrationalen zarter Verbindungen geht uns Ahndung eines Höheren, Nichtsinnlichen auf. Der Maler hat da in gebrochenen und wellenförmigen Linien zu arbeiten, hat Licht und Schatten durch allmälige Ab- und Zunahme oder durch die Verschmelzung der sogenannten Halbtinten zu vereinen. Eben so auch der Musiker. Die melodische Tonfolge wird Grazie heißen können, wenn die Uebergänge aller Härte und Schroffheit ermangeln, wenn dazu die näher liegenden Intervalle gewählt werden, auf die entfernteren durch Mittelglieder hingeleitet wird. Dies entspricht den zarten Bildungen der Natur. Große ins Entfernte reichende Schritte und Sprünge, abgerissene und daher nur locker verbundene Sätze sind im Graziosen ganz unbrauchbar; dagegen die Bindung sanft hinfließender Tonreihen, die zarte Ueberleitung in verwandte Harmonieen und das Schwebende in der geistigen Beseelung des natürlichsten Gefühlsausdrucks das erreichen läßt, womit die Musik nicht erschüttert und fortreißt, sondern dem Herzen sich anschmiegt. Liebe und Neigung wird hier gewonnen, nicht Verehrung und Bewunderung. Wenn Dissonanzen mit voller charakteristischer Gültigkeit sich aufdrängen, wird die Grazie ihre Härte beseitigen und auf die Beruhigung hinlenken, welche eine sorgsame Vorbereitung und Ausgleichung vermittelt. Die Grazie hat keinen pathetischen Schritt, noch bewegt sie sich in beschleunigten hüpfenden Rhythmen, und der Musiker wird als Componist oder im Vortrage sie alsbald verscheuchen, wenn er ihr zumuthet, aus dem Gleichmaaße ihrer schwebenden Bewegung zu treten. Dies hebt nicht die Aussprache der Heiterkeit und Lebensfreude auf, vielmehr kann auch eine leichtbeschwingte Tanzmelodie eine graziose seyn. Wie viel da-

bei durch die Wahl und Behandlung des Rhythmischen gefördert werden kann, ergibt sich von selbst.

§. 8.

Doch nicht allein das extensive Verhältniß der Bewegung kommt bei der Anmuth und der Grazie in Rücksicht, auch die intensive Natur der Töne wirkt wesentlich mit. So wird schon die Reinheit des Tons nicht blos angenehm oder dem Ohre wohlgefällig, sondern auch anmuthig erscheinen, in sofern das Gleichmäßige in ihm zum natürlichen Wohllaut wird und einen geistigen Einklang kund gibt; doch noch weit mehr vermag die schwebende Haltung und das Schwellen und Steigern, was wir als Portament bezeichnen, die Anwendung der wechselnden Stärke und Schwäche. Der nur gleichgehaltene Ton wird in größerer Zeitlänge einförmig und leblos, und doch soll in ihm Leben athmen und zwar in Zartheit reges Leben.

Man verkennt die ganze Gattung, wenn man im Graziosen barocke, scharfe Accente einmischt, oder beim Vortrag nur die Extreme von Stärke und Schwäche ohne Uebergang und Milderung eintreten läßt. Alle Kunstfertigkeit ersetzt nicht, was als milder Geist der Natur sprechen muß. Auch bedarf man gar nicht des Erkünstelten; denn der Mittel dazu liegen so viele vor, als die Musik schon vor aller Kunstbildung besaß. Der Zauber, mit welchem die Grazie die Gemüther fesselt, ist ein bewußtloser, und nimmer geht sie darauf aus zu interessiren oder zu gefallen; daher auch die ihr zugehörige musikalische Darstellung unbefangen, anspruchlos, fern von allem Pretiosen und Gezierten erscheinen muß.

§. 9.

Wir sprechen der Menschenstimme und einer gewissen Art von Instrumenten die vorzügliche Befähigung für das Anmuthige zu, und schließen andere eben darum von diesem Antheil gänzlich aus, weil sie die Töne zu scharf

und schroff abgrenzen und nicht im Stande sind, sie zu Bildern des Lebens zu gestalten. So ermangeln die geschlagenen und gerissenen Töne der Verschmelzung und Verwebung und nie kann durch sie, wie nicht durch das Fortepiano ein Ton so getragen und allmälig verstärkt oder vermindert werden, als durch Blasinstrumente. Daher ist es höchst tadelnswerth, wenn das geringe diesen Instrumenten eigene Portament durch eine falsche Spielart, welche rücksichtslos nur auf einen bestimmten nervigen Anschlag, der freilich auch nicht fehlen darf, ausgeht, noch gänzlich verwischt wird. Nur weniges Fortepianospiel unserer angestaunten Virtuosen trägt Anmuth an sich, die ja durch eine Gewalt, welcher Saiten zerspringend weichen, nicht herangezogen wird. Wir hören oft das Glockenartige des Tons z. B. beim Fortepiano als anmuthig rühmen, indem man die durch scharfe Abgrenzung bewirkte Reinheit des Tons damit bezeichnen will, allein ein trügliches Beispiel wählt, weil eine Glocke wol niemals ohne Beimischung mehrerer Töne klingt. Ein Tasten- oder Schlaginstrument nähert sich dem Anmuthigen, wenn durch dasselbe möglich wird, den Ton auszuhalten und im Grade der Stärke zu modificiren, wie bei silbermannschen Clavieren. Das Fortepiano wird daher nimmer der Melodie das regsame Leben ertheilen und für die Aussprache inniger und zarter Gefühle ganz hinreichen, wenn es dagegen im Gebiet der Harmonie zum brauchbarsten Stellvertreter eines ganzen Chors wird. Die Bogeninstrumente sind am meisten im Stande die leise und allmälig gesteigerte Lebensbewegung mit der glücklichsten Sicherheit zu erfassen und darzustellen, mehr selbst als die Blasinstrumente, weil sie mit größerer Sicherheit gehandhabt werden können. Beseelung aber gewährt der lebendige Hauch des Athems; nur darf der Irrthum hier nicht vorwalten, mit welchem mancher Componist das Anmuthige heranzaubern will, wenn er die Menge der Blasinstrumente häuft und so die Wirkung des Einen durch das Andere um der vermeintlichen Vollstimmigkeit willen vernichtet.

§. 10.

Die Bewegung in dem Graziosen stammt von Innen und schwebt keineswegs auf der Oberfläche; daher der innige Ausdruck hierbei eine unerläßliche Forderung ausmacht, wenn er auch nur auf zarte und weiche Formen sich beschränkt. Dieses Ausdrucksvolle aber, welches an intensiver Stärke die geringere Extension überwiegt, indem die äußere Regung stets in gemäßigten, mehr ruhigen als belebten Verhältnissen beruht, und namentlich die Gefühle der Liebe und Sympathie, der unbefangenen Hingabe und reinen Herzensneigung kund werden läßt, nimmt sehr leicht eine sentimentale Farbe an, wie dies namentlich bei Spohr häufig der Fall ist, was aber keineswegs einen Tadel auf sich zieht, doch Gefahr läuft, die reine Wirkung unbefangener Natürlichkeit zu verlieren.

Durch diese ihr einwohnende Natürlichkeit und die anspruchlose Einfachheit ist das Anmuthige leicht erfaßlich und kann daher bei jedem Gemüth Eingang finden, wie von Menschen ohne hohe Geistesbildung verstanden werden. Dies aber führte von jeher zu dem Irrthum, auch das blos Anschauliche und Erfaßliche für anmuthig gelten zu lassen. In alter und neuer Zeit haben daher Componisten schon dadurch anmuthig zu ergötzen gemeint, wenn sie ihren Werken nur eine leichte Bewegung, ohne daß dieselbe von geistiger Wärme durchdrungen ward, verliehen. Dies ergibt eine Leerheit, welche höchstens auf eine kurze Weile gefallen mag, doch sobald der Geist bei einem wiederholten Hören auch nach seiner Befriedigung verlangt, keiner Ansprache fähig ist. Beispiele gibt uns die neueste französische Musik in Menge. Die Mäßigung, welche obwaltet, schließt keineswegs die Belebtheit aus, so daß auch mehrere lebendigere Andante in Mozarts Symphonieen und Haydns Quartetten, mehrere Stücke aus Figaro von Mozart hierher zu ziehen sind. Nicht uninteressant würde eine kritische Vergleichung der verschiedenen Behandlung des Anmuthigen in italienischer, französischer und deutscher Musik seyn, wenn auf die

vorherrschenden Ingredienzen des Sinnlichen bei Franzosen, die in der Instrumentalmusik leicht flatterhaft, im Gesange leicht leidenschaftlich werden, auf das Zurücktreten des Charakteristischen und die Allgemeinheit der Gefühle bei Italienern Rücksicht genommen würde. Auch erleidet keine Art der Darstellung mehr Veränderung im Wechsel des Zeitgeschmacks als die anmuthige.

§. 11.

Anmuth und Grazie kann keine theoretische Lehre verleihen; sie sind das reinste Product der Natur oder diese selbst. Aus dem Herzen stammen sie, und zu ihm dringen sie, nicht gewaltsam, aber doch tiefergreifend. Wir besitzen in der Poesie alter und neuer Zeit manches sehr anmuthige Lied, dessen Verfasser nicht unter die großen oder genialen Dichter gezählt werden kann; eben so nehmen auf dem Gebiete der anmuthigen Musik auch Componisten wie Pleyl und Himmel nicht die letzten Stellen ein. Im Leben selbst, wie in Volksliedern, begegnen wir oft unerwartet dem, was mit natürlichem Reiz uns mehr fesselt als das, was wir in kunstreicher Notenschrift niedergeschrieben sehen. So lange Natur die Kunst geleitet, wird dieser auch der Eingang zur Anmuth offen stehen. Nur sind die Abstufungen in einer solchen Verklärung oder Vergeistigung der Natur, wie die Grazie sie enthält, unzählige; dies erweist wie die Poesie und Malerei, so auch die Musik. Unterscheiden aber können wir nach dem kenntlich werdenden Elemente des Schönen eine Anmuth in fast bedeutungsloser rein formaler Erscheinung von einer Anmuth mit mehr hervortretender charakteristischer Bedeutsamkeit, und von der, welche ein idealer Anhauch beseelt. Sollen wir nun jede dieser Arten mit Beispielen erweisen, so dürfen wir nicht, wie häufig geschehen ist, Namen aufführen, welche auf Musikwerke hindeuten, in denen entweder die charakteristische Bedeutung oder die Idealität als das belebende Princip mächtig überwiegt; welche Verwechselung auch

bewirkt hat, daß die Einen Mozart geradehin die vollere Leistung im anmuthigen und graziosen Stil abläugneten, während Andere denselben als Repräsentanten dieser Gattung aufstellten. Eben so hat man Beethovens Musik zu Goethes Egmont als ein Muster anmuthiger Darstellung genannt, und doch enthält das Ganze eine so streng durchgeführte charakteristische Zeichnung, daß das Anmuthige dabei nur dem Ausdruck mannichfaltiger Situationen dient und in diesem bedeutsam wird. Als die musikalische Kunst heranreifte und man im Kirchengesang die Erfindung der Harmonie mit entscheidendem Erfolge aufstellte und zur Verherrlichung und Anbetung Gottes in Chören verwendete, da konnte die Melodie nicht die zartere Ausbildung fürs Anmuthige gewinnen; und als der Verstand obherrschend hinzutrat und sich namentlich in contrapunctischen Combinationen übte und man weniger aus dem Herzen als nach Reflexion dichtete, blieb die Anmuth zurückgestellt, ja oft gänzlich ausgeschlossen. Wird auch möglich seyn aus Werken älterer Meister einzelne Beispiele des Anmuthigen aufzustellen, so dürfte doch in der Reihe der Künstler, welche für diese Art Schönheit vorzüglich arbeiteten und Musterhaftes schufen, zuerst Franzesco Durante genannt werden können, welcher dem im Edeln und Großartigen ausgezeichneten Scarlatti gegenübergestellt, auf vielen Stellen ganz Natur ist, und diese Reinheit zu einer liebenswürdigen Anmuth erhebt, wie im Suscepit seines Magnificat. An ihn schließt sich Benedetto Marcello, welcher dem Gefälligen und Lieblichen überall die Vorhand einräumend einen Mangel an Ausdruck verrieth, und selbst den Vorwurf der Leerheit oder beschränkten Nüchternheit auf sich zog. Aus Händels Werken, wie entscheidend auch dieser gewaltige Geist in dem Erhabenen, Großen, Leidenschaftlichen, als in seiner Heimath, waltete und Riesenwerke schuf, können wir bald eine große Zahl anmuthiger Musterbilder auffinden, in denen der natürliche Fluß des Gesangs eine so reine und unmittelbare Vergeistigung

in sich schließt, daß jeder beigegebene Zusatz von Künstlichkeit die Reinheit der Natur nur trüben und die graziose Beweglichkeit erstarren würde. Im Messias rechnen wir zu dieser Gattung das Arioso des Anfangs: Tröstet mein Volk, die Arie: Er weidet seine Heerde, die Einleitung zu dem Recitativ: Es waren Hirten u. s. w. Wären die Werke von Hasse nicht durch den unglücklichen Brand großentheils untergegangen und von dem Vorhandenen Mehr zu allgemeinerer Kenntniß gebracht, wir würden in diesem zu seiner Zeit wie später oft verkannten Meister ein der Anmuth innig vertrautes Gemüth verehren; dazu berechtigt, was man in der Kirche zu Dresden zu hören Gelegenheit findet. Der neueren Zeit angehörig können die Quartetten von Haydn und Mozart, die Trio von Beethoven eine reiche Sammlung zauberischer Bilder der Grazie aufstellen. Bei ihnen nimt aber der charakteristische Ausdruck schon mehr markirte Zeichnung auf, wie in Haydns Quartett 12. No. 1. In heiliger Musik war das Benedictus der Messe den meisten Componisten eine der Anmuth angewiesene Stelle. Wir verweisen nur auf die Messen aus neuer Zeit von Seyfried No. 1. von Hummel No. 3. Naumann erscheint in seinen Messen, Opern und Oratorien nicht selten als ein geweihter Priester der Grazie, bald in ernsten, bald in heitern Gefühlen. Mozart begann mit einem strengen Stil, so daß seine frühesten Compositionen noch mit Bach verglichen werden können; doch die Kraft seines Verstandes, welche mit Sicherheit auch den Contrapunct zu handhaben vermochte, wurde mehr und mehr frei, und trat nach dem Aufenthalte in Italien vor jener natürlichen Besonnenheit, die dem Gefühle ungehinderte Wirksamkeit gönnt, aber überall Maaß hält, zurück, und die lieblichste Anmuth konnte Raum finden. Mozarts erstes Gesetz hieß das Maaß. Er vermochte mehr wie irgend Einer dem Naturgemäßen, von aller Künstelei Fernstehenden eine geistige Beseelung einzuhauchen, und so die Gebilde mit einem unbeschreiblichen Liebreiz

zu umgeben. So kann er der Priester der Grazie genannt werden, und wenn er unserer Zeit nicht mehr zu genügen scheint, mag dies vielmehr einen Beweis hergeben, daß die Mißbilligenden der Natur fremd geworden sind und über dieselbe hinausstreben, oder wenigstens die Mäßigung für nichts anderes als eine Beschränkung halten und nach den Extremen verlangen. Man vernehme nur das Andante in der Symphonie aus *D* dur mit beginnendem Adagio (Mozart schrieb drei Symphonieen in dieser Tonart) und der Beweis für Mozarts Leistung wird vollständig gegeben seyn. Eine Parallele bildet das Adagio in Mendelssohns Quartett Op. 1, in welchem die reinste Kindlichkeit zu einer von Grazie durchdrungenen Bedeutsamkeit erhoben ist, wie solche unmittelbar durch die natürlichste Regung des Herzens gewährt wird.

§. 12.

Das Sanfte.

Von dem Anmuthigen kann als Nebengattung das Sanfte unterschieden werden, wenn wir darunter den in leisen Uebergängen angedeuteten Ausdruck des ruhigen Bestehens begreifen. Im Sanften schmiegt sich Theil an Theil zu einer allmäligen Entwickelung, und es strebt die leichte Bewegung zur Ruhe; jede heftigere Aufregung ist von ihm fern, die Gleichheit und das Verbundenseyn des Besonderen gibt uns die Ahndung eines absoluten, ewigen Bestands im Daseyn der Dinge, eines Unwandelbaren im Wandelnden. Es wird die Zärtlichkeit und Liebe sanft, wenn sie Glauben an eine Befriedigung im Bestehen des beglückten Daseyns in sich schließt; die elegische Ruhe, wie der römische Dichter Tibullus und mehrere deutsche Dichterinnen sie darstellen, gehört zu dieser Art. Das Sanfte kann des merklichen charakteristischen Ausdrucks nicht ganz entbehren, wenn das Graziose ohne denselben gar nicht besteht. Gewöhnlich nennt man solche Poesie und Musik nur eine gefällige. Wir finden hierzu Muster in Righinis Compositionen,

in Weigl's Opern, wie im Waisenhaus, in Neukomms Instrumentalcompositionen. Das eigenthümliche Tempo des Sanften ist Andante; unter den Tonarten eignen sich namentlich *G* dur und *C* dur dazu. Die Hand des Meisters wird solcher ruhigen Darstellung eine Beseelung verleihen, daß das Sanfte mit der Grazie in Eins verschmilzt; der minder geistreiche Künstler entgeht dagegen der Gefahr nicht, ins Bedeutungslose oder Matte sich zu verlieren. Wo das Sanfte zum Trägen wird, schwindet Anmuth, und es hört auf schön zu seyn.

§. 13.

Das Naive.

Gemeinhin wird von den Aesthetikern das Naive mit dem Niedlichen verwechselt, und was jenem zugehört, mit diesem Namen belegt, obschon die tägliche Erfahrung nachweiset, daß nicht alles Naive niedlich heißen kann, und das Niedliche größtentheils nicht sowohl den Charakter des Natürlichen an sich trägt, sondern vielmehr als Product der feinsten Künstlichkeit erscheint. Das Naive ist das Anmuthige in dem Natürlichen, von keiner conventionellen Regel Bedingten. Noch ist da in dem Menschen keine Doppelnatur vorhanden; denn die unwillkührliche Nothwendigkeit der Natur trägt noch ungeschieden das freie Wesen in sich, und in dieser Einheit geht ein volles Daseyn auf. Das Geistige, das Sittliche, selbst das Ideale stellt sich hier als Natur dar, und wie diese mit ihrer sinnlichen Kraft unter der naiven Form ihre reinste Darstellung gewinnt, blickt doch auch das Geistige und Ideale hindurch, als wolle es sich von der Natur trennen. Der kindliche Charakter der Unschuld erfreut, indem er auf die Reinheit eines unverderbten Innern hindeutet. Meist tritt das Naive wenig nur ins Bewußtseyn, und es kann die Einfalt des Gemüths sogar als Verstandeseinfalt genommen werden; dies aber schließt auf der andern Seite nicht das Selbstvertrauen und die Selbstgenügsamkeit aus, wie in Darstellungen

der Idyllenwelt kund wird, nur muß sich Rücksichtlosigkeit fürs Aeußere und Freiheit von jeder fremden Regel der Convenienz erkennen lassen. Das Starke und Kräftige schließt zwar Naivetät keineswegs aus, (man denke Teniers Bilder) und es gibt eine natürliche Derbheit, welche nicht misfällt; doch prägen zarte feine Züge in anmuthiger Form sie reiner und vollkommener aus. In das Gebiet des Schönen aufgenommen, wird das Naive durch die Vergeistigung sicher gestellt, nicht in Einfältigkeit und Leerheit herabzusinken. Durch den Contrast, welcher zwischen Natur und dem conventionellen Leben, zwischen Großem und Kleinem entsteht, nähert es sich dem Komischen; doch darf es nicht mit dem Lächerlichen oder mit der zu verlachenden Beschränktheit verwechselt werden. Es will nicht durch Bedeutsamkeit wirken und nimt das Nachdenken nicht in Anspruch, wird daher auch von denen für geringfügig erachtet, welchen das Erhabene, Ernste und Große die geforderte Nahrung reicht; genug ist ihm die Phantasie zu bethätigen, durch den Glauben an ursprüngliche Reinheit zu erfreuen und das Gefühl der natürlichen Freiheit und des unbedingten Lebens zu wecken. Nicht nöthig haben wir dies in den Erscheinungen des Lebens, welche die Kinderwelt und das schwächere weibliche Geschlecht in seiner Unbefangenheit darbieten, nachzuweisen. Unter den Künsten nimt vorzüglich die Poesie das Naive auf. Die Geschichte der Malerei kennt als Meister dieser Gattung Murillo, Pietro Perugino, Mieris. Der Musik aber hat man das Naive eben so abgesprochen, wie der Architectur, ohne über den Grund genaue Rechenschaft zu geben.

§. 14.

Man würde das Gefühl, dessen Darstellung der Musik anheim fällt, in seinem ursprünglichen Wesen verkennen, wenn demselben nicht auch jene Rücksichtlosigkeit und Unbefangenheit, die aus der Bewahrung einer ungetrübten und reinen Natur hervorgeht, zugestan-

den würde. Der dem Naiven eigenthümliche kindliche Charakter eignet sich ja im Gegentheil für künstlerisch schöne Darstellung überhaupt nur in sofern, als er den Regungen des Gemüths zugehört. Wir trennen hierbei zwei Arten, deren Eine in zarten Umrissen eine geringere Summe von Kraft entwickelt und nicht durch markirte Züge zu Gegensätzen vorschreitet, die Andere stärker und, man kann sagen, massiv zu dem Leben in auffallende Contraste tritt und dabei komisch wird.

Jene Naivetät der Kindlichkeit spricht in unbefangenen natürlichen Melodieen, und athmet in leichter heiterer Bewegung und munterer Modulation, welche das Tongewebe mit leichter Hand ausführt, durch Tonsphären hindurchspielt, ohne in einer lange zu verweilen. Nicht eine ernste Behandlung der strengern Durchführung oder contrapunctischen Kunst darf erwartet werden; denn ohne anhaltende Reflexion klingen hier reine Naturtöne im raschen Wechsel der Gefühle wieder; daher auch ein öfterer Wechsel des Tempo, der Tonart, des Piano und Forte stattfinden kann. Die ungleichen Tactarten entsprechen dem leicht bewegten Leben mehr als die gleichen. Ein längeres Verweilen in Dissonanzen würde die heitere Farbe trüben, und kann die Freude am Daseyn und das in sich Genugseyn der Natürlichkeit nicht bezeichnen. Bald zeigt sich dieses Wahre tändelnd und scherzend, bald neckend und launig, bald nur unbefangen fröhlich. Eine große Mannichfaltigkeit wird dabei nicht vorausgesetzt, vielmehr ist der naiven Darstellung eigen, auf dieselbe Melodie in Kurzem wieder zurückzukehren; denn in solcher Genüglichkeit schweigt das Verlangen nach neuer Existenz oder fremdem Besitz. Treten mehrere Stimmen der Instrumente zusammen, so darf weder eine erhöhte Fülle zum Uebermaaß werden, noch das Charakteristische vorwalten. Einfachheit, wie sie aus der Natur unmittelbar hervorgeht, nicht mit der Bedeutsamkeit, welche sie im Erhabenen gewinnt, bleibt im Naiven das obherrschende Princip.

Der Repräsentant dieser Gattung bleibt Haydn, aus dessen Quartetten eine große Zahl Rondo und Menuetten und manches Andante aufgeführt werden kann, welche der Kenner eben so wie der Naturmensch für nichts mehr als für reine Aussprache der naiven Lebensfreude und natürlicher Herzensregungen erachtet. In solcher liebenswürdigen Unbefangenheit kommt ihm Keiner gleich, er wird aber darin weniger von einer Zeit erkannt und geschätzt werden, welche nicht innig mit der Natur vertraut, auch nicht in dem Einfachen und leicht Befriedigenden verweilt und an rücksichtloser Kindlichkeit sich erfreut, sondern nach den stärksten Reizen und dem vollsten Lebensgenuß verlangt, das ist, der unserigen. Würdig zur Seite Haydn's stehen in einigen Rondo Field und Franz Schubert (z. B. Op. 107). Was den Gesang anlangt, ist die Zahl der Lieder, welchen wir naive Schönheit zusprechen, nicht gering, namentlich aus früherer Zeit von Schulz, Reichardt, Himmel. Die meisten neueren Componisten fehlen darin, daß sie ihren Liedern eine fremdartige Sentimentalität aufdringen und dadurch unwahr werden, wo unbefangene Leichtigkeit der Phantasie und ein rein erhaltenes Gefühl erwartet wird. Nicht zu zählen sind die vorhandenen Kinderlieder, Wiegenlieder, Volkslieder, und doch wie wenige können wir schön und gut nennen. Den meisten gebricht der kindliche Geist, oder eine matte Leere läßt allen poetischen Anhauch, welcher auch das Einfachste beleben soll, vermissen, nicht zu gedenken, daß alle Versuche mit aufgebotenen Kunstmitteln ein Natürliches zu ersetzen vergeblich unternommen werden. Martin's vergessene Oper Cosa rara oder Lilla enthält bei ihrem geringen harmonischen Werthe höchst schätzbare Partieen naiver Lieblichkeit.

§. 15.

Die zweite Art naiver Darstellung, welche oben bezeichnet wurde, nimt mehr charakteristische Eigenthümlichkeit in sich auf und kann scharf und streng gehaltene und

markirte Züge bis zu entschiedenen Effecten steigern, oder in Contrasten auffälliger Art wirken, und sich dem komischen Ausdruck mehr oder weniger nähern. Bald glauben wir ruhigen Ernst zu vernehmen und sehen doch endlich, es sey nur Scherz; bald tritt eine natürliche Derbheit hervor; bald äußert sich launiger Spott oder neckender Muthwillen, und wie sonst die mannichfaltigen Formen der Natürlichkeit heißen. Diesem allen dienen dann andere musikalische Mittel als jene einfachen Melodieen der ersten Art. Auch Musik kann Contraste zeichnen; sie besitzt dazu rhythmische und harmonische Hülfen. Verliert sich die Darstellung ins Große, so ists hier nur scheinbar und von keiner Andauer; dem rascheren Anlauf folgt ein eben so rasches Abspringen. So entstehen jene Werke, welche Andere ohne Weiteres unter die Gattung des Komischen gestellt haben.

Diese Naivetät haben Meister unserer Tage, namentlich in den Sätzen, welche sie Scherzo benennen, bisweilen vortrefflich behandelt. Wir werden darauf in dem zweiten Theil der Kunstlehre wieder zurückkommen. Beethoven hat unter den humoristischen Sätzen seiner Symphonieen und Quartetten mehrere heiter tändelnde und schalkhaft scherzende gegeben, aus welchen die unbefangenste Naivetät spricht, und doch auch frappante Gegensätze oder plötzliche Umgestaltungen der Betrachtung interessanten Stoff zuführen, während sie mit dem Hörer selbst ein Spiel zu treiben scheinen. Man vergleiche nur das eine Allegretto scherzando in der Symphonie aus *F* dur. Im Naiven waren einige ältere Operncomponisten glücklicher als neuere, wie Cimarosa, Paisiello, Dittersdorf, deren Werke jetzt viel zu wenig geachtet werden. Maria v. Weber gab in dem Gesang des Annchen im Freischütz: Schelm, halt fest, ein Meisterstück dieser Gattung. Der heitere Humor spielt mit dem Gefühl des eigenen Frohsinns wie mit der contrastirenden trüben und bangen Stimmung der Agathe, ohne irgend sich untreu zu werden. Aus der großen Summe von Liedern, welche nun

existirt, können wir treffliche Compositionen von Zelter, Himmel, Kreutzer, Reissiger hierher ziehen. In Andern wird sich nachweisen lassen, wie das naive Lied durch das erzielte Charakteristische seinem Wesen entfremdet und zu einem Operngesang gemacht worden ist; so selbst bei Maria v. Weber und Kreutzer. Gezwungene Witze und affectirte, geistreich scheinende Einfälle, schon an sich der Musik wenig oder gar nicht brauchbar, vernichten oft mit einem Male alle Wirkung der Naivetät, in deren Erzielung sich jüngere Componisten unserer Tage vorzüglich gefallen.

§. 16.

Das Niedliche

ist das Schöne im Kleinen, und deutet die Idee eines Unendlichen in umgekehrter Form eines möglichst Kleinen an. Nun kann aber die Kleinheit an sich nicht gefallen, noch auch die Ueberwindung der damit verbundenen technischen Schwierigkeiten ästhetisches Interesse gewähren, sondern nur die Schönheit der Form. Diese aber wird sowohl in den zarten Gebilden der Natur, als auch da, wo die Natur von der Kunst vertreten wird, immer nur die anmuthige seyn, wobei die Kleinheit an sich genommen nicht blos einen Gegensatz des Großen bildet, was doch nur komisch wirken oder als Ironie genommen werden könnte, sondern indem eine Sache eines höchst geringen Umfangs oder so geringer Kraft durch die Bestrebung nach einem Unmeßbaren noch ein Unendliches anzudeuten vermag, wird Vollendung der Natur und des in ihr bewegten Lebens bezeugt. In der Kunst tritt das Niedliche erst spät nach Ablauf der übrigen Epochen ein, wie dies die Geschichte erweist, wenn sie von Miniaturbildern in Farbe und Wort erzählt. Der Abfall liegt auch nahe. Bei einer übertriebenen, der Anschaulichkeit entrückten Kleinheit verschwindet die Schönheit, welche da schon untergeordnet erscheint, wo das Niedliche dem Zweck des Komischen dient.

Nimt das Niedliche den Charakter des Scherzhaften an, wird es zum Tändelnden, und kann durch seine

Lebendigkeit noch ergötzen, so lange es nicht für ein Ernstes gelten soll, in welchem Falle es als widrig und bedeutungslos mißfällt. Von da ist dann der Abweg ins Läppische und Gemeine geöffnet. Die Kunst tritt hier zurück und darf nicht das Niedliche so zu behandeln wagen, daß dabei die Würde und der Anstand verletzt wird. Wenn daher Dichter ihre Gesänge als poetische Tändeleien bezeichnet haben, so verdächtigte schon der Name den Anspruch auf ästhetische Werthschätzung.

§. 17.

In der Musik kann das Niedliche fast nur allein auf einzelnen Stellen und in der Ausführung besonderer Theile vorkommen und zwar in den Formen der Bewegung und in der Verzierung. Dahin gehören gewisse Figuren, wie der Triller, die Auflösung langgehaltener Töne in eine Mehrzahl kurzer Töne, die Durchgänge, die Coloraturen, in welchen allen die feine Verbindung kleiner Theile, das Abwägen und Ordnen der leisen Beziehungen uns erfreut und ein Daseyn freier geistiger Natur ahnden läßt. Unter den italienischen Meistern haben Mehrere in ihren Compositionen für Gesang auf eine niedliche Tonverbindung gesehen, und Rossini hat eine Vielzahl seiner Zuhörer noch dann entzückt, wenn er statt voller getragener Töne nichts als verzierende Schnörkel gab und durch das Niedliche in auseinandergezogenen Melodieen das Gehör reizte. Widrig wurde er und jeder Andere, wenn er mit Tönen tändelnd ins Läppische verfiel und das Ohr kitzeln wollte.

§. 18.

Eine besondere Gültigkeit gewinnt das Niedliche in dem Vortrage. Wir sind gewohnt von dem Spiel der Instrumente, namentlich des Fortepiano, zu rühmen, daß die Töne im Anschlag rein erhalten und abgewogen sich perlend an einander reihen, und nennen dies Spiel ein niedliches; wir beurtheilen die Kunst der Sänger nach der fein gerundeten Coloratur, in welcher die klein-

sten Theile zusammenstimmen. Hier wirkt nicht sowohl die Kleinheit, als das in derselben erhaltene reine Verhältniß; doch tritt dieses in den feineren Proportionen mit größerer Bedeutsamkeit hervor, und verräth eine geistige Belebung, welche eben als schön erfreut, um so mehr, je entscheidender das Princip der Freiheit in der Gestaltung und Verbindung der kleinen Theile sichtbar wird. Sänger und Spieler haben daher vorzüglich dahin zu streben, daß aller Schein mechanischer Verknüpfung entfernt bleibe, und dagegen eine aus der Seele stammende Belebung auch in der Tongestaltung obwalte.

§. 19.

Das hohe Schöne.

Wir treten auf das zweite Gebiet des **hohen Schönen**. Spricht aus dem Anmuthigen das Geistige und Ideale uns als Geist der Natur zu, so erscheint in dem hohen Schönen das Unendliche, wie es unter eine endliche Form aufgenommen, gleichsam bei seiner Einkehr, zu einer anschaubaren Gestaltung wird. Jenes Anmuthige wird nemlich in und mit der Natur gegeben, die hohe Schönheit aber läßt, wenn sie auch für ihre Erscheinung allerdings die zureichenden Mittel auf dem Gebiete der Natur findet, in sich Ideen und Gedanken erschauen, die in sinnliche Form gekleidet erst ein irdisches Daseyn gewonnen haben. Da aber kann die Frage nicht außen bleiben, ob dann nicht auch die Natur in ihren mannichfaltigen Gestaltungen und in der Fülle ihrer Kräfte groß und erhaben sey? Wohl ist sie es, aber nicht durch sich selbst, wenn Größe und Erhabenheit im ästhetischen Sinne gemeint und nicht blos von räumlichen Dimensionen verstanden wird; denn was das sinnlich Große zur ästhetischen Größe und zum Erhabenen werden läßt, ist allein die Idee der Unendlichkeit, welche nur im menschlichen Geiste wohnt. So aber waltet in der hohen Schönheit ein rein ideales Princip, und wenn im Anmuthigen die Natur ausreicht, bleibt in jener ein Unausgesprochenes

und Unerfaßbares darum vorauszusetzen, weil die Mittel der Natur als nicht zureichend erscheinen. In dem Anmuthigen umfasse ich beschauend das Ganze, was gegeben ist, beim hohen Schönen muß der Geist erst die volle Anschauung bereiten und über die Sphäre des sinnlich in Gestalt und Ton Gegebenen hinausschreiten; dort weckt das Erschaute Ahndungen, hier verweilt der Geist im Wiederschein seiner Ideen.

§. 20.

Das Anmuthige gefällt, wie wir sahen, reizend; das hohe Schöne rührt. Rührung nemlich beruht in dem Doppelgefühl, in welchem die Seele zu gleicher Zeit erhoben und von einer höheren Gewalt niedergebeugt wird, die Erhebung dabei aber in dem bekräftigten Bewußtseyn eines Antheils an einem reingeistigen Daseyn überwiegt. Die Größe übermannt die Einbildungskraft, der Verstand kann nicht folgen, und das Gefühl der nicht zureichenden Schwäche schlägt nieder (was in kraftlosen Seelen auch allein gültig wird); doch erheben sich Vernunft und Phantasie und schließen das Reich der Ideen auf, auf welchem Gebiete dann das Gefühl zur Lust wird. Solche rührende Schönheit schmückt der Zauber einer höheren Welt. Und so ist die Gewißheit geistiger Freiheit, das Bewußtseyn eines Daseyns in und für das Unendliche, der Antheil an dem Ewigen, kurz das Leben in Ideen, was erhebt und, tritt die Erscheinung und der Gedanke der Wirklichkeit dazwischen, rührt. Also wirkt das Große, das Erhabene; also rührt, obgleich in geringerem Grade, das Edle, in welchem auch ein Unsichtbares dem Geiste zuspricht. Hierbei aber bedarf es kaum der Bemerkung, daß nicht alles Rührende schön sey und wir doch das Rührende nicht blos als schmückende Beigabe des Schönen zu betrachten haben. Heftige Rührung im schnellen Wechsel der Affecte greift selten in das ästhetische Gebiet ein, daher hierzu vorausgesetzt wird, was überhaupt ein Schönes möglich macht.

§. 21.

Die hohe Schönheit wird schwerer erfaßt als die anmuthige; denn tritt das Ideale in seiner Hoheit und Würde dem Menschen entgegen, so beugt es zuerst und leichter nieder und läßt die Schranke empfindlich fühlen, bis die geistige Kraft vermag sich mit und zu ihm zu erheben. Ja es gibt Menschen, welche das Erhabene aufzunehmen nie befähigt werden, wie wir nicht staunen dürfen, wenn unsere Zeit nicht mehr Sinn für das Ehrwürdige in der alten Kirchenmusik hegt, weil dazu ein nicht zerstreuter Geist und ein nicht verflachtes Gemüth erfordert wird. Weibliche Seelen sind selten für eine anhaltende Beschäftigung mit dem einfach Großen und rein Idealen geschaffen. Doch finden wir in der Kunst das Große und Erhabene früher als die Grazie. Praxiteles folgt auf Phidias, die ehrwürdigen Meister der heiligen Kunst Orlando di Lasso und Palästrina gingen den zarten Schöpfungen von Leonardo Leo und Durante voraus. Den Grund hiervon erkennen wir darin, daß sowohl für die Auffassung als für die Schöpfung des Anmuthigen ein fein gebildeter Sinn, eine innigere Vertrautheit mit dem Leben, die volle Entfaltung des Gemüths und ein höherer Grad technischer Ausbildung vorausgesetzt wird.

§. 22.

Das Sentimentale.

Gleichsam auf der Grenze der anmuthigen und der hohen Schönheit finden wir das Sentimentale; denn es berührt beide Gebiete und wird dadurch auch leicht zweideutig. Ueberhaupt aber hat sich von jeher die Ansicht über keine Art des Schönen so getheilt, als über das Sentimentale, und keine ist so vielfach mißverstanden worden. Im gewöhnlichen Leben bezeichnet man damit nicht selten das Weiche und Gezierte, und bringt ohne klare Beurtheilung das hieher Gehörige auf den verdächtigen Namen der Empfindsamkeit zurück. Um so

mehr wird Verständigung über den Grundbegriff hier nöthig, und wir können das Schöne dieser Art nur dadurch zur richtigen Erkenntniß ziehen, wenn wir auf den Gemüthszustand eingehen, welcher seiner Schöpfung und Auffassung zum Grunde liegt.

§. 23.

Die Natürlichkeit reflectirt nicht auf ein Höheres, und was dem rein erhaltenen unbefangenen Naturgefühl sich darbietet, faßt dieses ohne Weiteres unmittelbar als ein Gegebenes auf; doch bleibt in dem Gemüthsleben die Deutung auf ein Höheres da nicht aus, wo Sinnliches und Geistiges, Endliches und Unendliches, Natur und Sittlichkeit sich trennen und so in sich erkennbar werden. Dann verweilt die Betrachtung nicht mehr ohne regere Thätigkeit bei der Wahrheit und Lieblichkeit der Natur, sondern verbindet damit eine nicht anschaubare Bedeutung, und reflectirt über den Inhalt des Gefühls. Die leisen Ahndungen eines Idealen werden so zur Gefühlsreflexion, und diese unterscheidet sich von der nicht auf das Gefühl bezogenen und nicht mit demselben verschmelzenden Reflexion des Verstandes wesentlich. Aus jener Gefühlsreflexion aber geht hervor, was wir als das Sentimentale benennen, und was, indem wir es vom ästhetischen Standpuncte aus betrachten, das Anmuthige in seiner idealen Bedeutsamkeit oder das Anmuthigschöne in seiner reflectirten Beziehung auf ein Ideales ausmacht. Diese Beziehung kann bald als moralisch, bald als religiös, bald allgemeiner als ein Höheres bezeichnet werden, immer wird ein nicht in der Erscheinung Gegebenes verstanden, welches vermittelst der Reflexion dem Gefühl zugeführt wird. Das Gefühl des Erhabenen wird nemlich durch Ideen angeregt und führt auf dieselben zurück, das Sentimentale aber beruht auf einer durch Reflexion verliehenen Bedeutsamkeit, indem dem natürlich Schönen und Anmuthigen ein Ideales gegeben oder untergelegt wird. Wenn die Grazie erfreut, berührt uns ohne unser

Zuthun die Ahndung eines schöpferischen Geistes, der in solcher Lieblichkeit lebt und waltet; ist es aber zum Sentimentalen geworden, so knüpft sich an jenes Gefühl die Reflexion, und die bloße Beziehung eines Endlichen auf ein Unendliches, welche ihren Inhalt bildet, erhebt und rührt das Gemüth. Die Ansicht eines Felsengeklipps am Meere enthält Großes und Erhabenes, dagegen kann ein umblühter Bach in einem Felsenthale zum Gegenstand sentimentaler Auffassung werden. Wenn dem Einen die Blumenwelt eine reiche Fülle anmuthiger Schönheit darbietet, spricht den Andern aus ihr eine geheime Sprache zu. So klingt das Sentimentale in unserem Innern mit anderen Tönen nach, welche lange noch fortklingen, wenn die äußeren schon verstummt sind. Hierbei liegt nun der Abweg nahe, welcher ins Sehnsuchtsvolle und Erträumte sich verlieren läßt, was dann das Empfindelnde und falsche Sentimentale ergibt und meist aus sinnlicher Affectation stammt. Allem Sentimentalen nemlich liegt eine Selbstaffection zum Grunde, welche leicht in träumerische Spiele, in Nebelei und selbstgefälliges Schwelgen ausarten kann, und daher gar bald verdächtig wird, weil hinter dem Schein der Bedeutsamkeit sich nicht selten ein Schmachten der Sinnlichkeit und die Unwahrheit der Einbildung verbirgt. Wer möchte aber der Sentimentalität, wenn ihr Besonnenheit erhalten wird, die vollgültige Ebenbürtigkeit unter den übrigen Thätigkeiten des Gemüths abläugnen? Die große Macht, mit welcher das Sentimentale wirkt, erwächst aus der unabsehbaren Weite, zu welcher es fortreißt, und dadurch die Seele um so mehr beflügelt, je größer der Umfang des durch die Reflexion gewonnenen Gegenstandes wird.

§. 24.

Bei ihrer scharfen Begrenzung kann die Plastik das Sentimentale wenig oder gar nicht in ihr Gebiet aufnehmen; mehr findet es seine Stelle in der Malerei, am meisten in Poesie und Musik. War, was die alte Kunst

in ihrer einfachen Größe und durchschaulichen Gestaltung schuf, schön, und zwar erhaben und anmuthig schön, und genügte ihr die Erscheinung und was diese als ideales Leben aussprach, so änderte die christliche Weltansicht mit ihren Ahndungen und Glauben, in ihrer Liebe und Frömmigkeit den Standpunct in der Kunst; denn in dieser neuen Zeit waltet und herrscht der Geist über die Natur, begnügt sich nicht mit Anschauung der Gegenwart, sondern trägt in das Gegebene sein eignes sittliches und religiöses Wesen über, und verleiht der Kunstdarstellung eine subjective Bedeutsamkeit, indem die Reflexion dem Gefühle neuen Stoff zuführt, welcher aus der Anschauung selbst nicht gewonnen werden kann. So ward die Kunst sentimental und gewann auf der einen Seite ein weiteres Gebiet der überirdischen Ahndungen und der geistigen Bedeutsamkeit alles Irdischen; auf der andern Seite aber schloß die Lossagung von der Wirklichkeit und der Natur auch den Weg in das Phantastische auf, welcher zu einem Verschweben in das Ueberschwengliche und in die Irrgänge des Mysteriosen führt. Was in der alten Welt symbolisch aufgefaßt und dargestellt wurde, erhält in der neuen eine allegorische Behandlung. Dies darf jedoch nicht zu einer einseitigen Werthschätzung verleiten. Das Sentimentale und die sentimentale Gefühlsweise stammt nemlich nicht aus den Lehren des Christenthums, sondern dieses ist vielmehr mit und aus jener Entwicklung und Umgestaltung des menschlichen Geistes hervorgegangen, in welcher das Gemüthliche obherrscht, wie die nicht christlichen Dichter in Alexandrien und Rom schon als sentimentale bezeichnet werden müssen. Von der Zeit, in welcher das Sentimentale die Blüthe seiner Ausbildung erreichte und von der Art der Kunstdarstellung, in welcher es überwog, benennen wir es auch das Romantische, welches als ein wesentlich Verschiedenes zu unterscheiden nicht glücken will. Auch unter diesem Namen behauptet es unter den Darstellungsweisen einen geschichtlich und theoretisch gesicherten Platz. Wenn daher die

Vertheidiger einer klaren und bestimmten Darstellung in sentimentalen Kunstproducten einen Verfall oder gar Entartung erkennen, so mögen sie beachten, daß das Sentimentale ebenfalls aus einer höheren Weltansicht hervorgehen und mit dem Streben nach Umfassung eines Ganzen und dessen Bedeutung verbunden seyn kann. Dies bewahrt das Sentimentale auch vor dem Abfall ins Leere und Gemeine. Schon das sehnende Verlangen nach einem Unbedingten und Unendlichen läßt dies Versinken nicht zu.

§. 25.

Wollten wir mit einigen neuern Aesthetikern den Begriff des Sentimentalen auf die Musik so anwenden, daß wir sagten, in dem Sentimentalen „werde der Gegenstand mehr durch das Gefühl als an sich selbst und somit der innere Zustand mehr als der äußere Gegenstand geschildert," so würden wir das gesammte Wesen der Musik, welcher ja die ausreichenden Mittel objectiver Darstellung fehlen, nur als ein sentimentales bestimmen. Allein sentimental oder romantisch ist dann die Musik, wenn sie ein Gefühl ausdrückt und anregt, welches die vernommenen Töne und den durch dieselben unmittelbar erweckten Gemüthszustand hinausführt zu einem Verborgenen, und man kann sagen, Geheimnißvollen, und aus einer auf eine ersehnte Befriedigung im noch beschränkten Daseyn gerichteten Reflexion stammend, einem sinnlich erfaßbaren Gegenstande die Bedeutung einer Unendlichkeit entnimt oder verleiht. Dies Gefühl erhebt sich über das Natürliche, fragt bei der Erscheinung nach einer Bedeutsamkeit des inneren verborgenen Wesens und verbindet mit den Reizen der Natur die Ahndungen des Glaubens, der Liebe, der Seligkeit. Die Töne der Freude erheitern da nicht sowohl das Herz, als entlocken Freudenthränen und der ausgesprochene Schmerz ist ein elegischer. Irdische Beseligung in Lust und Wehe macht den Charakter und das Strebeziel des sentimen-

talen Gefühls aus; diese aber kann nur ersehnt, nicht erreicht werden. Daher herrscht in den Darstellungen durch Töne, wie durch Worte, jene Stimmung, welche dem christlichen Gefühlskreise als eigenthümlich zufällt. Mit der Betrachtung und Aneignung des gegebenen Sinnlichen und Irdischen vereint der selbstthätige Geist eine Erhebung über alles Zeitliche, ein Ahnden und Schauen in die Ferne, und verschmelzt den beengten Seelenzustand des Nichtbefriedigtseyn mit der Befriedigung aus einer Beziehung auf den gewonnenen Antheil an einem idealen Daseyn. Solche Musik nimt allen Werth und Unwerth des Sentimentalen in sich auf und läßt bald eine Schwäche der Befangenheit, bald eine Fülle des inneren Besitzes erkennen. Die Abschweifung ins Unklare und Unbestimmte liegt dabei nahe vor, wenn nicht Besonnenheit über die nimmer zur Ruhe gelangende Thätigkeit wacht. Leicht verliert sich der Componist solcher Werke in sich selbst und entbehrt doch der Fähigkeit das, was in ihm lebt, wol auch siedet und kocht, in anschauliche Formen zu fassen und so sich zu objectiviren. Er wird daher auch leicht an eine Manier gebunden und entgeht der Gefahr nicht ins Manierirte zu verfallen.

§. 26.

Die Mittel für sentimentale Darstellung gewährt vorzüglich die melodische Verbindung der Töne. In derselben dienen zum Ausdruck der an ein besonderes Gefühl gleichsam gefesselten Seele die gebundenen Uebergänge und Verschmelzungen in chromatischen Tonfolgen, die Wendung und Biegung der Töne in die ihnen nächsten und verwandten. Doch nicht im Einfachen allein gewinnt das Sentimentale den genügenden Ausdruck, und nicht immer kleidet es sich ins Gewand der Grazie, sondern sowohl für die Umfassung einer bis ins Unendliche erweiterten Ansicht der Dinge, als auch schon für die sinnliche Kraft, welche es nicht selten in Anspruch nimt, tritt die Mit-

wirkung der Harmonie ein; daher die Musik auf diesem Gebiete vorzüglich dann erst heimisch ward, als die volle harmonische Ausbildung gewonnen war. Auch das Pathetische, das Erhabene sogar und Große nimt es in sich auf, oder ertheilt demselben seine Färbung, wie dies vorzüglich die Musik erweist; irrig würden wir daher ihm nur das Weiche und Engherzige zutheilen. Den Gegensatz bildet die durchschauliche Klarheit großer Gedanken, welche dem sentimental Fühlenden zu kalt und trocken erscheint, die fröhliche Regsamkeit naiver Anmuth, welche ihm zu bedeutungslos, und indem dieser Befriedigung das Wirkliche genügt und sie nicht nach einem Jenseits verlangt, zu geringfügig bedünkt. Sentimentale Musik verweilt anhaltend bei ihrem Gegenstande und will ihn ganz erschöpfen; sie schreitet in dem stets reflectirenden Gefühl zögernd oder wenigstens auf Ruhepuncten weilend vorwärts; ihr Flug kann ein belebter, aber nicht ein ganz freier werden. Was bei ihr nach außen wirken könnte, wirkt nach innen. Alle dynamisch gültigen Mittel, wie sie sich in der Verstärkung und Abschwächung des Tons im Accent, in Verschmelzung des Vortrags vorfinden, bietet die Musik auf, um die Ahndungen auszusprechen und anzuregen, welche in scharf abgegrenzten Formen nicht Raum finden. Manche melodische und manche harmonische Schritte haben einen besonders wirksamen Charakter des Sentimentalen, wie die None in ihrem Hinaustreten über die Grenze, die leichten und schweren Durchgänge und Vorhalte, der Orgelpunct, der Fortschritt in Septimen und Nonenaccorden ohne dazwischentretende Auflösung in Dreiklänge. Spohr lehrt uns, doch durch eine zu öftere Wiederholung, was ein sentimentaler Schluß eines Stücks sey, indem er einen Ton oder eine Harmonie festhält, und sie mit umfassender Verzierung umkleidend, eine überschwengliche Bedeutsamkeit zu gewinnen sucht.

§. 27.

Unsere Zeit neigt in der Kunst bald mit größerem, bald mit geringerem Verlust der Klarheit und Gediegenheit zur Sentimentalität, wie in der Poesie, so in Malerei und Musik, und schon finden wir bei Letzterer einer sogenannten alten Schule geradehin eine neue romantisch=sentimentale entgegengestellt, ohne daß über die Bedeutung dieser Bezeichnung irgendwo eine bündige Erklärung und dadurch dem zugleich ausgesprochenen Tadel eine Beweisführung beigegeben worden ist. Nicht die Art der Kunstform selbst, nur deren falsche Behandlung kann an sich zum Gegenstand der Mißbilligung werden. Diese falsche Behandlung aber beruht entweder in einer Verderbniß durch überschwengliche Gefühlsschwärmerei und düsteren Nebeltrug, oder in der unpassenden Anwendung auf Gegenstände, welche nur das klarste Licht und eine extensive Darstellungsform verlangen. Wenn z. B. unsere neuere Kirchenmusik im Streben nach Innigkeit auf das Gebiet sinnlicher Affection und leidenschaftlicher Weichheit überschweift, so geschieht es mit Aufopferung der religiösen Würde und Erhabenheit; wenn unsere musikalischen Künstler auch in die heiteren offenen Lebensgefühle eine durch ihre Verborgenheit schon düstere Bedeutsamkeit eindrängen, verderben sie nicht selten den reinen Genuß des sich unbefangen darbietenden Lebens. Und dennoch darf deshalb nicht der Werth sentimental schöner Musik im Allgemeinen verworfen werden; vielmehr verweilt sie in einer Gefühlsatmosphäre, welche den Geist auch stärken und in Zuführung eines immer neuen Stoffes bethätigen kann.

§. 28.

Um das Sentimentalschöne in vorhandenen Werken nachzuweisen, können wir nur Weniges in Haydns Werken, Einiges in Mozarts Opern auffinden. Mehreres bieten Winters geistliche und weltliche Compositionen dar. Unter Erstern werde nur eines Satzes in dem 1827 er=

schienenen Requiem gedacht, bei den Worten Salva me etc., welcher tief zum Herzen dringt und mit einer rein kindlichen Einfalt, die hier fromme glaubensvolle Bitten ausspricht, auch Ahndungen einer beseligten Zukunft weckt. Als Repräsentanten der gesammten Gattung benennen wir Spohr und müssen auf eine nähere Charakterisirung dieses Meisters um so eher eingehen, als einmal das allgemeine Wesen des Sentimentalen sicherer in besonderer Beurtheilung erkannt wird, und dann weil dieser Meister und dessen Werke oftmals schon verkannt und auf falsche Namen zurückgeführt worden sind, wie man geradehin behauptete, Spohr könne nur denen gefallen, welche keinen unbefangenen und rein ausgebildeten Geschmack besitzen. Spohr aber ist ein ausgezeichneter und mit grammatischer Kenntniß ausgerüsteter, in vielfacher Hinsicht reich begabter, mit dem Schönen und Edeln vertrauter Geist, welcher eine große Zahl von gediegenen Schöpfungen zu geben vermochte und schon Tausende durch dieselben erfreut hat; er ist ein sentimentaler oder romantischer Künstler und alle Tugenden und alle Mängel, welche die Kritik an ihm bemerkt, tragen diesen Charakter an sich; er ist ein christlicher Tondichter und jene religiöse Begeisterung, welche aus den Gefühlen der Hingebung, Andacht und frommen Demuth stammt, ist ihm nicht fremd, wenn dagegen ein freier idealer Aufschwung ihm durch die Einkehr in sich selbst schwer wird, und eine innere Gebundenheit den Spielraum seiner Phantasie beengt, die reiche Kraft niederhält. Dies alles thut sich kund in der Innigkeit oder Intensivität des Gefühls, welches einen solchen Grad von Weichheit besitzt, daß es wol Manchem, der nach kräftiger Regung verlangt, selbst lästig werden kann; es wird erkennbar in der Bedeutsamkeit, auf welche er in Allem hinlenkt und dadurch die Anschaulichkeit aufopfert, die für eine volle Ausprägung erfordert wird. So kann er leicht schwärmerisch werden und für empfindsam gelten, wo der Andrang weicher Gefühle ihn hinreißt, und er in einem unstillbaren Sehnen

sich selbst zu verlieren scheint. Die in ihm vorherrschende Gemüthsstimmung ist elegisch; selbst da, wo er im Gesange ein Glück des Lebens und der Liebe ausspricht, mischt sich das Gefühl des Vergänglichen und der Beschränkung bei; jeder Schmerz wird ihm zur Wehmuth und ein untilgbares Unbefriedigtseyn wendet den Blick in eine düstere Ferne. Man vergleiche die Opern Jessonda und Pietro von Abano. Mit allen Sentimentalen theilt er die Ungleichheit und den Mangel an Haltung, so daß ihn von der einen Seite oder in dem einen Werke allgemeines Lob, von der andern Seite und bei andern Werken gerechter Tadel treffen wird. Bald nemlich nimt er des Hörenden Gemüth ganz ein, und weckt Ahndungen einer höheren Welt oder das menschliche Verlangen nach Vollendung und einem idealen Daseyn; bald wird ihm nicht möglich reine Tonformen auszuprägen, ohne nicht durch Vorhalte und Durchgänge die Zeichnung zu trüben. Wir würden dennoch ungerecht urtheilen, wenn wir seine gesammte Darstellung als durchaus unklar und düster benennten, und nur der auf kalte Verstandesmusik Beschränkte mag sie unbedingt als Zeichen des Verfalls der Kunst verwerfen. Seine Bilder werden oft von einem zauberischen Duft umgeben, gleich einer Landschaft im Mondenschein, wo Felshöhen und Thäler und Auen in ein geheimnißvolles Helldunkel zurücktreten. Um solche zu fassen, wird allerdings eine gleichartige Empfänglichkeit vorausgesetzt, welche natürlich demjenigen mangelt, der an mozartische Klarheit gewöhnt, sich nicht mit subjectiver Beziehung begnügen läßt, sondern nur durch reine objective Anschaulichkeit befriedigt wird. Weil Spohrs künstlerischer Charakter durchaus sentimental ist, lebt er auch vor Allem in der Melodie, und man begreift nicht, wie Kritiker ihm die Meisterschaft in der Melodie haben abläugnen wollen; vielmehr hat er nicht selten die strenge Sorgfalt für die Harmonie hintangesetzt, um in Melodieen vollkräftig zu wirken. Daß er aber diese Wirkung nicht unbedingt und ganz erreicht, liegt in

der Behandlung der Melodie, die als sentimentale auf der einen Seite ein wesentliches Ingredienz, die reine Anschaulichkeit vermissen läßt, auf der andern Seite nicht freien Umschwung gewinnt, sondern indem sie über ein einziges Gefühlsmoment gleichsam brütet, dadurch beengt, arm und sogar leer erscheint. Ein dreifaches Sicherungsmittel steht ihm zu Gebote, und nur dann, wenn er dies nicht mit Sorgfalt benutzt, wird ihm entgegnet werden müssen; einmal die Besonnenheit, mit der er musikalische Gedanken ordnet, wenn auch auf engere Kreise beschränkt; dann die große Geschicklichkeit, mit welcher er die Gedanken an einander reiht und in einander verschlingt, wodurch die Abschweifung ins Fremdartige und Erkünstelte und leere Uebergänge vermieden werden können; endlich die Beigabe einer reichen Harmonie und die kunstvolle Instrumentirung. Diese Fülle und das damit erstrebte Kräftige scheint allerdings nicht selten vom Verstande auszugehen und daher ein Zufälliges und Hinzugethanes zu seyn, allein im Gegentheil stammt auch dies aus dem Gefühl, so daß wir darin keineswegs ein absichtliches Anhäufen, oder eine gesuchte Ueberladung, sondern das Zuströmen einer überschwenglichen Wucht des Gefühls in einer doch für die Unendlichkeit zu engen Brust erkennen. Wer da meint, es fehle der Spohrschen Musik alle Tiefe, und sie sey mit der neu italienischen zu vergleichen, irrt mit Ungerechtigkeit. Tiefe ist vorhanden, allein nur die des Gefühls, nicht jene Tiefe des Geistes, in welcher Ideen und große Gedanken als Bilder einer kräftigen Phantasie wiederstrahlen; und daher wählt bei diesem Componisten nicht die Energie des Geistes sich die vollzähligen Mittel der Harmonie, um in ihr einen idealen Reichthum niederzulegen, sondern die an Eindrücke und Regungen ganz hingegebene Seele, welche nicht selten als eine zärtliche Weichmüthigkeit in einen Zustand der Nichtbefriedigung sich übertäubt, ohne dadurch zu einer innern Bekräftigung zu gelangen. Von diesem Gesichtspunct aus kann man in

Spohrs reich ausgestatteten Compositionen allerdings Ideen vermissen, während Gefühlsmenschen sich an der Fülle einnehmender Regungen begnügen lassen. Indem Spohr in die künstlich behandelten Mittelstimmen eine oft zu große Anhäufung bringt, ist es das sentimentale Verfahren, in welchem auch Dichter dem Gefühl eine Menge entfernter Reflexionen beimischen und in dieser Verschmelzung nur unklar werden. Eigenthümlich wählt er nicht sentimentalen Stoff zu freier Behandlung, wie Göthe und Andere es gethan, sondern unterwirft einen Jeglichen seiner sentimentalen Behandlung, überkleidet Alles mit einem schwermüthigen Hauche, und schafft ätherische Gestalten statt kernhafter reinausgeprägter Formen. Indem er aber die Wirklichkeit flieht und nur nach Unendlichkeit ringt, in sich allein lebend nicht Freiheit gewinnt das Leben und fremde Individualität zu erfassen, vermag er auch nicht für dramatische Darstellung das Erforderte zu leisten. Nicht gelingen kann ihm eine feinere Charakterisirung, noch auch die Bezeichnung der individualisirten Handlung; vielmehr verweilt er nur in Gemüthsstimmungen und Situationen, und die Personen seiner Opern ähneln einander durchaus und werden mehr oder weniger von einer schwärmerischen Empfindsamkeit befangen. Und dies alles hat in den spätern Werken sich erhöht, wie in der Oper Faust wir noch mehr kräftige und reine Zeichnung, aber weniger vorherrschend die elegische Färbung wahrnehmen als in den neueren Opern. Das Plastische oder Objective, sofern es in das Gebiet der Musik reicht, bleibt von ihm fern, dagegen sehr nahe die Gefahr, wie bei allen sentimentalen Künstlern, monoton und manierirt zu werden. Vieles in Jessonda Vernommene hören wir in den Quartetten, wie in den Oratorien wieder. Um für den Beweis des Gesagten eines einzelnen Werks noch besonders zu gedenken, sey das Oratorium, die letzten Dinge, gewählt. Das Ganze wird eingeleitet durch eine ernste Musik, welche theils edler Würde, theils der Erhabenheit zufällt, aber doch

auch Sinniges in sich trägt, was nicht allein den Blick auf das Leben hinlenkt, sondern eine innige Vertrautheit mit dem Leben verräth. Den ersten Chor: Preis und Ehre ihm, der da ist, der da war u. s. w. würde ein anderer Componist als verherrlichenden Preisgesang aufgefaßt haben; bei Spohr durchdringt das Ganze ein Gefühl aus dem Gedanken, daß Christus durch sein Blut die Menschen gereinigt hat. So wird das Erhabene einer bedeutungsvollen Melodie, welche in den fugenartigen Nachahmungen Mannichfaltigkeit und Extension gewinnt, und doch in der ruhigen Erhebung zu dem Höchsten auch eine innere Kraft bewährt, zum Ausdruck einer Gefühlsreflexion, es walte in der angebeteten Versöhnung ein Geheimnißvolles und Göttliches. Von diesem Gefühl kann nun der sentimentale Tondichter sich nicht losreißen. Statt nach den eingeschalteten Solosätzen sich neuer Erhebung und einer gesteigerten Lebendigkeit im Anschauen eines so erhabenen Gegenstandes hinzugeben und dies durch Umgestaltung der Grundmelodie, sey es in contrapunctischer Verarbeitung, oder durch Umtausch rhythmischer Formen, oder auch nur durch Concentrirung der Kraft zu schildern, hält er die eine Gemüthsstimmung fest und wiederholt noch zweimal den fast ganz gleichen Chorgesang ohne fortschreitend neues Interesse zu gewinnen. Angelangt auf der Stelle der ersten Verkündigung, wo das Wort vernommen wird: Fürchte dich nicht, ich bins, der Erste und der Letzte und der Lebendige, und ich habe die Schlüssel der Hölle und des Todes, mußte der Componist unmittelbar das Erhabenste zu erfassen und erschütternd zu trösten suchen. Was er gibt, ist nicht an sich zu tadeln, aber ein Anderes, durchdrungen von Gemüthlichkeit, welche zum Herzen dringt, aber nicht mit sich fortreißt. Die Entzückung des in die Zukunft schauenden Sehers, welcher darauf die Bilder seines verklärten Geistes darlegt, würde in einem zauberischen Lichte, welches heiligen Schauer und Andacht in die Seele des Hörers senkte, haben erscheinen können; dieser Meister aber kann

auch da nur Innigkeit wählen und das Objective tritt nicht hervor. Statt einer großartigen Auffassung der erhabensten Ideen gibt er in dem Solo mit Chor: Heilig, heilig ist Gott der Herr, und in dem Satz: Das Lamm, das erwürget ist u. s. w. eine unbeschreiblich zarte und milde Aussprache der reinsten Frömmigkeit und demuthsvollen Anbetung. In jenem zuletzt genannten Satze verwebt die Sopranstimme mit der Aussprache der glaubensvollen Verehrung die Töne des Lebensschmerzes und eine schwärmerische Reflexion auf das erwürgte Lamm durchdringt das Ganze, was dennoch nie aufhören wird für wahrhaft schön zu gelten. Eine Meisterhand schuf den darauf folgenden Gesang: Betet an u. s. w., wo über dem fugirten Chor der aufrufende Tenor gleich der Stimme eines Schutzgeistes der Menschheit schwebt. Der sich anschließende recitativische Gesang eines die ewige Rettung verkündigenden Seligen konnte mit seinem mysteriosen Texte den Componisten leicht zu einer Künstlichkeit verleiten, welche wol Mancher als erzwungene Spitzfindigkeit misbilligen dürfte. Jeder Tadel aber schweigt bei dem Chor derer, welchen alle Thränen getrocknet sind und die Seligkeit des ewigen Friedens bereitet ist; denn in ihm gehen uns Aussichten in eine andere Welt auf, und eine unendliche Sehnsucht eint sich mit dem glaubensvollen Hinblick auf eine von Gott bereitete Beglückung. Dies ist ein Muster sentimentalschöner Darstellung, einfach, wahr, und aus der tiefsten Seele geschöpft, nicht verweichlicht, aber die Seele ganz dem Gefühl hingebend, so daß sie, aller Erdenschlacke entnommen, ein ätherisches Daseyn gewinnt, in welchem Gottes Gnadensonne leuchtet. Man möchte fragen, ob irgend ein Menschenherz nicht hierdurch gerührt werde. Der zweite Theil des Oratorium gehört einem andern Gebiete des Schönen, dem Erhabenen und Großen, an, und wir können daher hier nur des Duetts erwähnen: Sey mir nicht schrecklich in der Noth, Herr meine Zuversicht u. s. w. Wo immer diese

Musik vernommen worden ist, hat sie eine so tiefergreifende Wirkung bewährt, daß der Beurtheiler billig fragt, was denn eigentlich diese sentimentale Rührung bewirke. Nicht das Gefühl ists, welches im Schmerz der Hoffnungslosigkeit oder im Gedanken der Verlassenheit sich verliert, oder welches eine flehende Bitte aussprechen läßt; eine Menge von Vorstellungen und Bildern der Phantasie drängt sich wie in den Worten, so in den Tönen zusammen, das Bild der Noth, der Verlassenheit, des vergessenden Freundes, des weichenden Bruders, der rettenden Vaterliebe, und jede dieser Reflexionen nimt das Gemüth in Anspruch und führt demselben eine eigenthümliche Bedeutsamkeit zu, so daß endlich das um Hülfe flehende Herz durch diese gesammelten Momente eine Unendlichkeit in sich trägt, an die es ergriffen sich hingibt. Was da der Künstler in der Stimmführung, wie in der Grundlegung der Harmonie, in der zartesten Farbengebung bei möglichster Einfachheit geleistet hat, wird die strengste Kritik verehren müssen. Nicht minder hat Spohr auch in seinen Quartetten, wie vorzüglich in dem Quintett Op. 52., wo er alles Düstere und Nebelige vermied, eine nimmer ruhende Bestrebung und einen in seiner Art ungemeinen Reichthum inneren Lebens zu Tage gelegt, indem er, auf einem Zielpunct angelangt, nicht rastet, sondern, von einem Unbefriedigtseyn getrieben, stets wieder ein Fernes, im Dunkel Verborgenes ersehnt und erstrebt. So aber verschwebt er dabei auch oft ins Allgemeine, und es darf nicht unbillig oder unwahr bedünken, wenn gewisse Hörer mehr noch als Anregungen verlangen, und namentlich darüber klagen, daß ihnen außer dem unmittelbaren Genuß mancher gemüthlicher Zusprache nicht jener gewünschte Schatz zu Theil wird, welcher in der Seele auch spät noch nach dem Anhören der Musik wuchern soll. Bei allem diesem bleibt die strenge Consequenz mit welcher Spohr seinem Charakter in allen Werken treu bleibt und nicht ein Anderer scheinen will, der er

doch nicht werden kann, höchst achtungswerth. Genug, daß er das, was er ist, ganz ist. Auch die Ouvertüre zur Oper Faust, in welcher man um des Gegenstandes willen ein Anderes voraussetzen dürfte, ist durchaus von sentimentaler Schönheit erfüllt, und zwar so, daß noch in den Extremen der Freude (im Allegro) und der Trauer (im Largo) ein freies geistiges Wesen waltet, um durch ächte Schönheit zu erfreuen und ein ausgeführtes Lebensbild in der Seele zurückzulassen.

§. 29.

Das Große.

Tritt das Ideale selbst als das Unendliche in die Darstellung ein, so daß nicht durch eine hinzutretende Reflexion, sondern in unmittelbarer Anschauung gegeben ist, was unsern Geist erhebt und aus den Schranken der Endlichkeit nicht für dunkle Ahndungen, sondern für kräftigen Glauben und für einen unmittelbaren Antheil herausruft, dann entfaltet sich die Reihe der schönen Darstellungen vom Großen bis zum Erhabenen, in welcher die höchsten Ideen unter sinnlich anschaulicher Form in sofern zur Erscheinung werden, als Ideen unmittelbar unter sinnliche Anschauung fallen.

Nur zu häufig wird das Große und Erhabene verwechselt oder gleich erachtet, und weil man dieselbe Grundlage in Beiden aufzufinden meint und den verschiedenen Erfolg nur einseitig nach der mächtigen Erregung beurtheilt oder leicht Alles, was das Gemüth erschüttert und die Kräfte der Seele im vollsten Maaße bethätigt, mit diesem Namen bezeichnet. Doch ist der Nachtheil, welchen diese Verwechselung bringt, wegen der Verwandtschaft beider Arten eben nicht allzu wichtig, und man kann dem Sprachgebrauch sein Schwanken überlassen. Wir aber haben es hier nur mit dem ästhetisch Großen zu thun.

Wenn überhaupt jedem Dinge *eine* Größe, nicht allen *die* Größe zukommt, diese aber nur da sich findet,

wo eine Vergleichung eines Dings nicht mit einem zweiten, sondern mit der gesammten Art eintritt, so muß überdies diejenige Größe anerkannt werden, welche alle Vergleichung überschreitet und dem Erhabenen zufällt. Das Große aber, welches uns zur Betrachtung vorliegt, ist nicht ein Physisches, in der körperlichen Masse Enthaltenes, und nicht ein Erkennbares, dem messenden Verstande anheimgegeben, welcher immer nur mit einem Endlichen und mit meßbaren Verhältnissen beschäftigt ist, wie wir weder die hohen Massen der Gebirge, noch die gehäuften Tonmassen, welche durch Erschütterung der Luft und Nerven wirken, noch auch die gesteigerten Zahlen der Mathematik darunter begreifen. Dem Gefühl ist das Große ohne Zahl und Messung verliehen, und das Gefühl erfaßt in ihm die Idee des Unendlichen. Groß ist der Anblick einer Peterskirche, groß das Weltmeer, doch nicht auf gleiche Weise dem Mathematiker, wie dem fühlenden Menschen, welcher zwar auch von einem Verhältnisse ausgeht, aber bald das Meßbare fallen läßt und an der angeregten Idee der Unendlichkeit festhält. Mit dem Meßbaren verknüpft er das Unmeßbare und vergißt jenes. Der erhabene Gegenstand dagegen läßt gar keine Vergleichung zu, und stellt das Unendliche selbst symbolisch dar, ist Erscheinung der Allmacht, der Vollkommenheit, des Göttlichen, nicht bloße Hindeutung, sondern unmittelbarer Ausdruck. Groß sind der Gedanke und Charakter (wie der eines Wallenstein, eines Alba), wenn sie in ihrer Fülle und Kraft das Maaß des Gewöhnlichen so überschreiten, daß wir dabei ein Unendliches ahnden; erhaben heißen der Gedanke (wie der Unsterblichkeit) und Charakter (wie der eines Socrates), wenn sie unmittelbar das Unendliche selbst in sich tragen. Daher man mit Recht sagte, das Gefühl des Großen sey mehr ein Irdisches als das Gefühl des Erhabenen, und es verlange nach einer Beruhigung des mächtig aufgeregten Geistes, während das Erhabene nicht erschüttert, und über alles Streben nach Erfassung der

meßbaren Grenzen erhoben wird. Nimt es auch die volle Seele in Anspruch, so bleibt es doch Jeglichem leichter verständlich. Indem aber das Große immer ein Relatives in sich trägt und von ihm ausgeht, wechselt auch die Bedeutung desselben mit der Zeit, und dasjenige, was dem einen Jahrhundert oder der einen Nation noch als groß erschien, gilt es nicht mehr einer andern.

Das Große ist schön, wenn der Gegenstand, sey es durch die Größe seiner Ausdehnung, oder durch die Fülle seiner Kraft unter freier, also geistiger Form die Idee eines Unendlichen anregt und so die Seele sich ihrer eigenen Unbedingtheit und Freiheit erfreuen läßt, in sofern es gefühlt, nicht gedacht wird. Es irrten diejenigen Aesthetiker, welche mit Burke das Große von dem Gebiet der Schönheit ausschlossen, wie diejenigen, welche das Schöne nur als eine Beigabe der Größe zugesellten. Beides durchdringt sich zu einem Wesen.

§. 30.

Nicht kann das räumlich Große, wie sich von selbst versteht, auf dem Gebiete der Musik gesucht werden, nicht kommt die Zahl der bewegten Luftwellen in Rücksicht; aber auch die gehäufte Masse von Instrumenten kann nicht das Große schaffen, sonst wäre außer einem vielzähligen Orchester dessen Darstellung gar nicht möglich, und mithin diese ganze Gattung vor der Erfindung der Symphonie nicht vorhanden gewesen. Auf der andern Seite zerfällt ein Chor von Händel von vier einzelnen Stimmen vorgetragen ins Bedeutungslose. Allerdings ist's nur das dynamisch Große oder die wirkende Kraft und Macht, welche die Musik in ihre zeitlichen Formen aufzunehmen vermag, und wenn eine solche Darstellung auch eine Menge von Mitteln, oder von Tönen und Instrumenten aufbietet, so ziehen wir nur deren Wirksamkeit, die Kraftfülle, welche nicht allein von der Zahl der Individuen abhängt, in Betracht. Aber, wird man fragen, kann denn dem Ohre nicht auch eine gleiche

Anschauung des Nebeneinander und des Umfangs, abgesehen von der Kraft, zugesprochen werden, wie dem Auge? Und wir können dies zugestehen, wenn wir die eigenthümliche Beschaffenheit der Anschauung im Zeitlichen nicht übersehen. Immer liegt eine hörbare Größe vor, und wenn eine volle vielstimmige Harmonie tönt, hören wir nicht die sich ausbreitende Vielheit der Töne, sondern die verbundene Einheit derselben zu einer in Graden sich aufstufenden Wirkung. Diese kann in der Musik bis zu dem Furchtbaren gesteigert werden. Was der Darstellung des Erhabenen zufällt, wird an seinem Orte betrachtet werden müssen. Hier war anzuerkennen, daß allein das dynamisch Große auf dem Gebiet der Musik gefunden wird und diese im Stande ist durch Fülle und Kraft der Töne vermittelst des Gedankens der Größe auf Ahndungen eines Unendlichen hinzuleiten.

§. 31.

Vor Allem dient zur Darstellung des Großen die Harmonie. In derselben verbindet der vollkommene oder der in dissonirenden Accorden erstrebte Einklang eine Masse von Tönen, welche so umfassend seyn kann, daß sie als unermeßlich erscheint und mächtig die Seele ergreift, und in dem Doppelgefühl des Staunens und der mächtigeren Geisteskraft erfreut und befriedigt. So lange in alter Zeit eine ausgebildete Harmonie gebrach, mußte der Kunst auch versagt seyn auf diesem Gebiete Werke zu schaffen. Allein auch schon durch die melodische Tonfolge wird ein Kraftvolles und Großartiges zur Darstellung gebracht. Wie der Adler sich zur Sonne erhebt, und darin groß erscheint, so kann die Melodie im kraftvollen kühnen Aufschwung auf ein Unendliches hindeuten. Die weite Entfernung der Intervalle, wenn die Bewegung in die Höhe steigt und dorthin sich verliert, oder wenn sie in die Tiefe sich senkt und vielmehr stürzt, wirkt als ein für die Größe der Kraft zeugendes und, wenn Besonnenheit alle Künstelei und bizarre Ueberspannung entfernt

hält, als ein entscheidendes Moment. Verbinden sich mehrere, sogar heterogen scheinende Melodieen zu einem Ganzen, so erscheint ein reiches in der Concentrirung eines Vielgestaltigen mächtiges Tonbild, welches an Farbeneffect gewinnt, wenn verschiedene selbstständige Instrumente es ausführen. Nicht zart und weich will eine solche Melodie zum Herzen sprechen, sondern durch einen weiten Raum schweifend, in scharfen Intervallen, wol auch in schroffen Abständen, durch Ausweichungen in entlegene und fremde Tonarten gewinnt sie einen kühnen freien Schwung, und reißt die Seele mit sich fort, weshalb auch das Tempo ein belebtes und energisches ist. Alles Kleine und Kleinliche liegt von dieser Wirksamkeit fern; daher große Noten, wie man sie zu nennen pflegt, im vollen Gewichte gelten, kleine hierbei fast ins Komische umschlagen. Der Contrast hilft zur Erreichung des Großen mit. So theils in den Sprüngen der Intervalle, da je mehr Glieder dazwischen hervortreten und folgerecht überleiten, desto geringer der Effect ist. So aber auch in der Beflügelung großer Noten oder schwerer Töne durch das Tempo. Ist das Erhabene stets ernst, schon wegen des in ihm beigemischten Gefühls einer niederbeugenden Uebermacht, so lebt das Große dagegen auch im Heiteren und lebendig Erregten, und kann selbst jauchzend sich zu der Höhe aufschwingen, auf welcher es das Würdevolle erreicht; denn dieses darf nicht vermißt werden.

§. 32.

Der Musik wird möglich das innere volle Leben, welches wir als Seelengröße und Seelenstärke benennen, charakteristisch zu zeichnen. Dazu wählt sie einfache, aber gewichtige Mittel. Sie kann das Gewaltsame der Leidenschaft ausdrücken und mit einer Macht hinreißen, wie keine andere Kunst. Für die Composition ergibt sich das Gesetz, daß, wie voll und mannichfaltig auch die aufgebotene Summe der Tonkräfte seyn mag, immer ein Haupt-

punct sich finden muß, von welchem die Darstellung ausgeht und auf welchen sie zurückkehrt. Nur zu häufig wurde diese Vorschrift übersehen. Ueberhaupt aber muß zur Verarbeitung eines reichhaltigen hier erforderten Materials eine nicht geringe Befähigung der Seele vorausgesetzt werden, welche in der Ruhe der Beschauung ausdauert und sich nicht alsbald vom Andrang der wachsenden Gegenstände überwältigen läßt. Fleiß und Sorgfalt nur kann dann mit einer nicht oberflächlichen Kenntniß der Harmonik den vorhandenen Reichthum ordnen und gestalten. Besonders wichtig wird die Behandlung der eng verbundenen und doch verschiedenen Stimmen, da eine sehr gedrängte Verbindung der für das Große nothwendigen Entfaltung einer wirkenden Mannichfaltigkeit hinderlich wird, und so in das Gebiet des Erhabenen überleitet, wie im Unisono, in welchem der gemessene gleichartige Schritt erhaben, der überraschende Eintritt groß erscheinen kann. In den Nebenstimmen bietet sich namentlich eine brauchbare Verstärkung dar, die aus den herangezogenen mehr fern liegenden Theilen hervorgeht. Je kunstvoller dies Gewebe Klarheit mit Fülle vereinigt, um desto sicherer trifft der Künstler den Punct, auf welchem der Glanz seiner Schöpfung hervorleuchten und die Kraft ihren Sieg erringen kann.

Eine Ausartung ist, wie in aller Darstellung, auch hier möglich. Sie liegt sowohl in der geschmacklosen Ueberladung, als auch in der schwülstigen Unklarheit. Wer da meint, die bloße Anhäufung vermöge hier Alles, rennt sonder Zweifel über das Ziel hinaus, und wird mit allen aufgebotenen Blech- und Saiteninstrumenten nichts weiter ausrichten als das Ohr übertäuben. Wer in affectirter Originalität, um mit dem Schein eines ungemeinen Reichthums zu prahlen, in Tönen raset und tobt, planlos dasjenige untereinander wirft, was im Kunstwerk zu einer lichten Anschaulichkeit gebracht werden soll, der wird mit all den kühnen Sprüngen und Wendungen doch nicht zu den Gemüthern der Hörer gelangen, und

in formlosen, der Schönheit fremden Gebilden statt Großes zu schaffen einer leeren Niedrigkeit dienen.

§. 33.

Wie bei dem Großen nie das Relative gänzlich ausgeschlossen werden kann, so steht in der Nachweisung der musikalischen Kunstwerke dieser Art ein Jeder auf seinem eigenen, mithin einem verschiedenen Standpunct, und wie das, was vor einem Jahrhundert als groß angesehen wurde, später nicht mehr dafür, wenigstens nicht in dem gleichen Grade galt, so wird eine spätere Zeit an die von uns bewunderten Werke wahrscheinlich einen andern Maßstab legen, nach welchem jene um Einiges zurückgestellt oder minder bedeutungsreich erscheinen dürften. So auch trennen sich Individuen, indem den Einen, welcher an größere Dimensionen gewöhnt ist, dasjenige erhebt, was Andere zu Boden wirft. Es wenden weibliche Gemüther nicht selten sich von großartiger Musik scheu ab, oder verzweifeln alsbald an der Möglichkeit des Verständnisses. Woher die frühere Zeit christlicher harmonischer Musik einen mehr erhabenen als großen Charakter behauptete, beruhte theils in der symbolischen Ansicht der Religion, theils in der geringeren Summe der bis dahin gewonnenen Mittel.

Als Vertreter für die Gattung des großen Schönen erwartet man an erster Stelle keinen Andern genannt als Sebastian Bach, dessen Werth seine volle Anerkennung erst in neuester Zeit gefunden hat. Noch nicht im Besitz eines vielstimmigen Orchesters vereinte er in dem Chore der Sänger, mit kunstreicher Hand das Besondere ausbildend und organisch ordnend, so daß jeder Theil sowohl Selbstständigkeit behauptete, als auch dem Ganzen diente, vielzählige Massen zu einem großen, oft riesenhaften und mächtigen Aufbau. Groß und mächtig ist Bach in der harmonischen Verbindung vieler in einander verflochtener Stimmen, in der freien Bewegung der Modulation durch einen weiten Umfang der Tonsphäre,

in dem ruhig gehaltenen ernsten, aber auch kühnen Schritt, welcher überall wieder ein Ganzes umfaßt, in der kräftigen Belebung des Rhythmus. Wer je über ihn urtheilte, mußte die Würde und Größe in dessen Werken anerkennen. Auch in den einzelnen Instrumenten zugetheilten Solostücken ging er, wo möglich, auf Vollstimmigkeit aus, wie seine Orgelstücke, man kann sagen, alle Hände und Füße in Beschlag nehmen. Aber selbst die Führung einer einzelnen Stimme trägt bei ihm schon Großartiges in sich. Wer ihm dagegen Lebendigkeit oder beflügelten Aufschwung abläugnen möchte, verriethe nur Unkenntniß oder verwechselte irrig die Werke freier Schöpfung mit denen, welche Bach für den Zweck theoretischer Belehrung verfaßte, wie die instructiven Fugen in der Schrift von der Kunst der Fuge. Wie er aus dem Einfachsten durch eine rastlose Bearbeitung in Umgestaltung, in contrapunctischen Gegensätzen, in melodischer Ausführung, in Anwendung bedeutungsvoller Figuren und rhythmischer Formen ein großes Ganzes zu entwickeln vermochte, wird jede Zeit, wie weit auch die Ausbildung der musikalischen Kunst vorschreite, bewundern müssen. In der Passionsmusik nach Matthäus erhebt sich im ersten Chor über einen cantus firmus ein ungeheurer Bau harmonischer Fülle, in welcher aber alle einzelne Theile wie wesentliche hervortreten, und hier wie in vielen Anderen spricht der schaffende Geist eine Kraft aus, die auch nur wieder ein kräftiger Geist aufnehmen und deren sich erfreuen kann. Auch ist es nicht das unverbrüchliche Gesetz der Einheit, was allein wir hierbei berücksichtigen, sondern vielmehr wie es zur Aufstellung großartiger Schönheit führt. Wenn neuere Componisten im Chore der Oberstimme eine Oberherrschaft zutheilen, so daß die übrigen nur als Beigabe verstärken oder unterstützen, behauptet bei Bach eine Jede ihre selbstständige Geltung, mit der sie zu einem Totaleindruck, aber auf besondere Weise hinwirkt, so daß man jede als eine Oberstimme betrachten dürfte, ohne

sie doch aus dem Gewebe herausziehen zu können. Daher sagt Rochlitz richtig: „man muß bei Bach nicht das Ganze allein, sondern alle Theile in dem Ganzen und dieses als solches zugleich mit hören.“ Wo Bach dagegen in den Arien zu feinerer Charakteristik hinstrebt, mag immerhin der natürliche und reine Ausdruck, abgesehen von den veralteten Formen, gefallen, allein verkennen wird man da nicht, wie ein für das Große geschaffener Geist in solcher Beschränkung sich nicht heimisch und nicht befriedigt fühlte. Jenes Streben nach ruhiger Größe steht überdies mit der seinem Gefühl als stete Begleiterin beigegebenen Denkkraft in enger Verbindung, und diese beschäftigt sich mit Verhältnissen großartiger Bedeutung. So nimt er zugleich nicht selten den Verstand seiner Hörer so ausschließlich in Anspruch, daß er feurigen Gemüthern zu ruhig, phantasiereichen Menschen kalt zu seyn scheint. Auch darf man bei ihm nicht unserer Verwöhnung gemäß nach einer verborgenen Bedeutsamkeit fragen und muß ihn durchaus sinnvoll nennen; man darf nicht das Bedürfniß starker sinnlicher Reize, für welches der Geschmack unserer Zeit wirkt, befriedigt erwarten, und dennoch ergreift er unsere Seele mit Allgewalt. Die jetzt vorliegenden zwei Passionsmusiken, die im Druck erschienenen Motetten und eine Messe können schon hinlänglich den Charakter der großartigen Schönheit uns bewähren; es wird von dem Geist der Zeit abhängen, ob das für diese Werke neu erwachte Interesse Allgemeinheit gewinnen und dauernd seyn wird. Neben Bach steht Händel, nicht unter, nicht über ihm. Der Unterschied liegt zwischen Beiden namentlich darin, daß Händel eine größere Fähigkeit besaß, das im Innern Lebende in klaren anschaulichen Bildern zu objectiviren, während Bach den Stoff in sich so vielfach bearbeitet, daß endlich das Product als ein künstliches erscheint, obgleich es ein vollkommen natürliches, aber unmittelbares des Geistes ist. Bach erreicht das Erhabene eher, Händel das Prächtige; Bach's Gefühl erfüllt meist eine

Idee auf einmal als ein Ganzes, während Händel die Wirkungen der Idee in sich einzeln verfolgt; Bach schildert und spricht ein Daseyn aus, Händel mehr eine Situation im Daseyn; daher scheint dieser von außen angeregte großartige Lebensbilder aufzustellen, wenn jener innere Seelengemälde zeichnet; an Bach rühmen wir die Tiefe des Geistes, an Händel die Fülle; dieser geht auf Wirkung aus, jener läßt, was in ihm lebt, durch sich selbst wirken; Bach ist unendlich reich in Combinationen vorhandener Mittel, Händel unerschöpflich beim Auffinden neuer Mittel; Bach ist kunstreicher, Händel natürlicher, jener oft schwerer zu fassen, dieser allgemein verständlich. So aber möchten wir mit Recht in Händel die Größe an sich mit unendlichem Umfang, in Bach die erhabene Größe mit schwerem Inhalt bewundern. Aus späterer Zeit hat man vorzüglich Mozart als den bezeichnet, welcher das Große am glücklichsten zur Darstellung gebracht habe. Wir dürfen diesem Urtheil nicht unbedingt beistimmen. Mozart arbeitete in Allem für Schönheit, für Größe nur in Besonderem. Die Einheit, zu welcher er ein größeres wirksames Orchester vereinigte, nahm nicht oftmals großartige, sondern meistens gemäßigte, edle und unmittelbar sich aussprechende Gefühle auf; die geniale und doch klare und besonnene Schöpferkraft, welche melodisch und harmonisch mit einem Reichthum musikalischer Ideen wucherte, war mit aller Schönheit vertraut, wählte aber nicht absonderlich das Gebiet, auf welchem er in der Darstellung auch mit einer Unendlichkeit des Gefühls ringen sollte. Mozart war zu sehr charakteristischer Zeichner und ging mehr darauf aus, die verborgenen Geheimnisse der Geisterwelt abzulauschen als Totalanschauungen wiederzugeben, und war eher befähigt unmittelbar erhabene Ideale in symbolische Tonbilder umzuwandeln, als in einer ausströmenden Fülle von vollwichtigen Momenten erschütternd Ahndungen eines Unendlichen anzuregen. Leicht hätte ihm auch in großer Darstellung eine Gefahr

für die Grazie erwachsen können, welche in Allem seine angebetete Schutzgöttin blieb. Aus seinen Werken können wir als Muster dieser Gattung nennen die Ouvertüre und das zweite Finale im Don Juan, die Chöre in dem Oratorium Davide penitente, in dem Quartett aus *D* moll den ersten Theil, in der Symphonie aus *D* dur, welche mit Allegro anhebt, den ersten Theil; denn der zweite vertheilt die Kraft in eine Reihe contrastirender Bilder; die Motetten: Preis dir, Gottheit! und Ob fürchterlich toben u. s. w. Von Haydn möge nur der Chor der Schöpfung: Die Himmel erzählen u. s. w., genannt werden, er fällt aber mehr dem Erhabenen zu. Was Beethoven für das Große gethan hat, liegt in seinen Symphonieen klar vor; namentlich in der Eroica, in der neunten Symphonie mit Chor, in der Overtura fugata, in den letzten Sätzen der beiden Symphonieen in *A* dur und *C* moll. Bisweilen ist er des Andrangs einer übermächtigen Fülle nicht ganz Herr geworden und hat dann das Schroffe und Harte nicht überall mit Bachischer Kunstfertigkeit vermieden. Aus Spohrs Oratorium, die letzten Dinge, gehören hierher die Symphonie des zweiten Theils; und der Chor: Gefallen ist Babylon, aus Ries Sieg des Glaubens die wahrhaft colossalen Chöre; einige von B. Kleins vortrefflichen Motetten, wie: Ich will singen. Neueste Producte, in welchen statt Großartigem nur schwülstige Ueberladung dargeboten worden ist, und welche durch ein Dröhnen und Toben Effecte zu erreichen vermeinten, ohne mehr als krampfhaftes Erzittern der Gehörnerven hervorzubringen, dieser Art Kunstwerke namhaft zu machen, möge uns erlassen seyn.

§. 34.

Das Edle.

An das Große schließt die Aesthetik herkömmlich das Edle an, und wir finden diesen Namen nicht selten auf künstlerische, und namentlich auch auf musikalische Darstellung angewendet, wenn man nachweist, es herr-

sche in denselben ein edler Stil, oder sie sey edel gehalten. Der Begriff des Edlen aber gehört ursprünglich dem Gebiet des Moralischen zu, und befaßt den Ausdruck hoher sittlicher Kraft und Reinheit, bei welchem der Gegenstand, sey er Handlung oder Gesinnung, die über das Gemeine und Gewöhnliche erhobene menschliche Würde behauptet. So sprechen wir von einem edlen, das ist, gediegenen, in idealer Beziehung stehenden Charakter, von dem Edeln der aufopfernden Liebe, von einem edeln Selbstgefühl. Die Ausprägung rein menschlicher Kraft oder der geistigen Gediegenheit, in welcher eine Lossagung von dem sinnlichen Bedürfnisse zur Erhebung in eine höhere Sphäre wird, erkennen wir auch in Werken der Kunst an, wie wir sie nicht selten auf die Natur und deren Producte analogisch übertragen und von dem edlen Gange eines Thieres sprechen. So enthält das Edle eine erhöhte, das Maaß des Gewöhnlichen übersteigende Kraft, welche in der Sphäre der rein Menschlichen waltet. Dies Edle wird zum Schönen und gefällt als solches, wenn darin freie und harmonische geistige Form und Belebung sichtbar wird, wenn in der festen auf ein Ideales gerichteten Haltung zugleich ein freies Wesen erscheint. Es verschmilzt mit Anmuth, und kann daher auch die hohe Grazie genannt werden, wie der Dichter Iphigenien darstellt; doch kann die Fülle der Kraft auch bis zum Heftigen gesteigert werden, und in diesen Graden noch gefallen.

§. 35.

Das Edle im Musikalischen beruht auf der besonnenen Haltung, mit welcher ein rein menschliches, aber kräftiges Gefühl zum Abbild innerer würdevoller Gediegenheit wird, wobei der Geist, nicht an Sinnenreize hingegeben, in der höheren Sphäre seines idealen Daseyns verweilt. Dies wird in der Darstellung durch den gemessenen Gang der Melodie, durch eine wohlgeordnete, wenn auch mäßige Fülle der Harmonie und durch einen

ruhigeren Rhythmus erreicht. Ins Unedle fällt das leere nichtige Spiel mit Sinne reizenden Tönen; niedrig und gemein kann der Mangel geistigen Inhalts werden, wo Mattheit herabzieht oder das Gewöhnliche nicht aufkommen läßt, und unedel nennen wir die Verletzung, welche wir durch eine Verunstaltung des Würdevollen und Großen schmerzlich fühlen. In allem diesen haben wir musikalische Künstler vielfach schon fehlen sehen. Man bezeichnet nicht selten das Tadelnswerthe dieser Behandlung durch die Namen der Geistesarmuth oder des Geschmacklosen; doch würde man richtiger auf das Edle Rücksicht nehmen. Als den Meister, welcher, wir können behaupten, niemals das Reinmenschliche aufgab, und da, wo es hoher Schönheit galt, nie die menschliche Würde und den Adel der Gefühle vermissen ließ, nennen wir Mozart vor Allen, und haben nicht nöthig im Besonderen die bestätigenden Beweise nachzuweisen. Eine zweite Stelle gestehen wir billig Andreas Romberg, namentlich nach seinen besten Werken, den Quartetten, zu. Vom Gegentheil des Unedeln und der Hinneigung ins Gemeine Beispiele aufzufinden, wird in einer Zeit nicht schwer fallen, in welcher gar Vieles einer harmonischen Ausbildung des Künstlers entgegensteht und durch selbstgefällige Eitelkeit die Würde und Schönheit der Seele getrübt wird.

§. 36.

Das Prächtige.

Ein schönes Große kann in einer reichen glanzvollen Mannichfaltigkeit mit zierender Pracht, und wie solches ihn verlangt, in einem weiten lichterhellten und farbenreichen Umfange gegeben seyn; dann nennen wir es das Prächtige, welches zum Ausdruck der Macht und Majestät dient, und bei Feierlichkeiten zur Erweckung der Verehrung und Achtung seine Anwendung findet. Prächtig schön ist der Aufgang der Sonne, prächtig das Morgengebet Adams in Miltons verlornem Para-

dies. Nimt es symbolischen Charakter an, so wird es zum Erhabenen.

Die Musik besitzt die Mittel für Darstellung des Prächtigen theils in der vollstimmigen Harmonie, theils in der Vereinigung einer großen Zahl der Instrumente. Kraft und Umfang gewinnen die Harmonieen in allmäliger Verstärkung, oder sie imponiren im plötzlichen Hervortreten gesammelter Größe. Wo die Gefühle im Anschauen einer prangenden Natur, im Hinblick auf Gottes Herrlichkeit, oder wo menschliche Kraft Siege feiert und die Freude zur Ehre des Höchsten jubelt, da bietet die Kunst den Reichthum und Glanz der Farben und der Töne auf, und wirkt so auch durch das Sinnliche und dessen Reize für ein Unendliches. Nur darf diese Vervielfältigung nicht zur Ueberladung führen, wobei das zu starke Licht blendet, und in dem sogenannten Brillanten die Umrisse der Zeichnung verschwinden. Vieles freilich will prächtig scheinen und ist nur Aufputz von Flitterschmuck, welcher höchstens auf Momente täuschen kann, und bald in sich zerfällt. Dennoch ist nicht zu läugnen, daß das Prächtige durch seinen Glanz auch zur bloßen Ausschmückung dienen kann, und so das Einfache eine erhöhte energische Belebung gewinnt, und äußerlich vollgültiger erscheint, ohne daß es dadurch alsbald auch zum Erhabenen werde. Der Künstler fehlt aber, wenn er die Zierde vorherrschen läßt und die innere Größe und Stärke in kein Gleichgewicht dazu stellt; dann erhalten wir nemlich inhaltsleere, mit allerlei Tonfloskeln verbrämte Musik, auf Täuschung berechnet, aber keine Befriedigung gewährend.

Unter den ältern Meistern, welche für diese Gattung gearbeitet, ragt Händel hervor, unter den neuern Beethoven und Spontini, mag dieser auch oftmals sich selbst überboten und dadurch ein untilgbares Vorurtheil gegen seine gesammte Leistung erweckt haben. Beethoven entfaltet im Schlußsatze seiner *C* moll Symphonie einen prachtvollen Reichthum der großartigsten Dichtung, welcher wie ein

lauter Jubel durch eine weitaufgethane Schöpfung hindurchhallt; in der Eroica spricht das erste Allegro, gewiß der vorzüglichste Theil des genialen Werks, eine glühende Begeisterung durch eine nimmer erschöpfbare Pracht in den mannichfaltigsten Tonfarben aus. Händels Heilig in dem Te Deum des Utrechter Friedens, dessen Halleluja im Messias sind anerkannte Meisterwerke prachtvoller Darstellung. Im letztern stehen den erhabenen Sätzen die beiden vorausgehenden (Halleluja, und in den Worten: Der Herr der Allmächtige regieret) als strahlenreiche Sonnen gegenüber, welche gleichsam mit der Kraft aus den Uebrigen vereinigt in dem letzten Halleluja aufflammen.

§. 37.

Das Pathetische.

Das Pathetische, welches der schwankende Sprachgebrauch des Lebens nicht selten in Erwähnung bringt, blieb vielen Aesthetikern ein dunkler oder unbestimmter Begriff, da die Einen dasjenige pathetisch nannten, was überhaupt thätige Leidenschaften weckt, Andere darin den allgemeinen Ausdruck des Schmerzgefühls verstanden. Die Verwechselung mit dem Tragischen und Erhabenen begegnet uns fast überall, weil sie auch wirklich mit dem Pathetischen in nächster Verwandtschaft stehen. Nicht alles Heftige und in der Aeußerung der Leidenschaft Große kann unter dem Namen des Pathetischen begriffen werden, vielmehr werden wir auf das Besondere des Leidens oder der leidenden Seele hingewiesen. Wo nun durch lastende Leiden ein schmerzvolles Gefühl erregt wird, kann auch nur das Traurige oder Wehmüthige in die Darstellung übergehen; wo aber ein aufgedrungener Kampf mit dem Leiden erscheint, und in diesem Kraft und Stärke, begleitet von Würde, sich bewährt, da nennen wir die Darstellung der mit dem äußern Andrang ringenden und in ihm ausdauernden Kraftfülle pathetisch, und erkennen sie als schön an, wenn

freie und harmonische geistige Bewegung darin sichtbar wird.

Der bildende und redende Künstler hat auf der einen Seite das anstürmende Leiden zu veranschaulichen, auf der andern den Gegendruck und die ausdauernde Kraft freier Selbstthätigkeit zu schildern; die musikalische Kunst dagegen vermag nur das Subjective der Gemüthslage, das tiefbewegte Innere unterm Andrang der äußern Macht auszusprechen. Dies fällt dem Großen und Starken, wol auch dem Heftigen zu. Eine kräftige Fülle der Harmonie wird erfordert, wie nicht minder eine erhöhte, wenn auch nicht tobende rhythmische Bewegung und scharfe Accentuation; in der Melodie darf die Andeutung des Ernstes nicht fehlen; die Ideen müssen sich aneinander drängen; doch weil in starken und heftigen Affecten nicht lange Dauer wohnt und auch eine concentrirt wirkende Kraft sich bei voller Thätigkeit dennoch erschöpft, so würde eine ausgedehnte Länge der Composition ihren Zweck gänzlich verfehlen. Lärm der Instrumente und Wirrwarr in Tönen vermag hierbei Nichts; vielmehr darf nirgends jene Mäßigung vermißt werden, unter deren Voraussetzung erst ein schönes Werk möglich wird. Nichtsdestoweniger kann eine große Kraft wirksam seyn.

§. 38.

Musterhafte Beweise für die Darstellung des Pathetischen bietet uns Gluck, namentlich in seiner Alceste dar; ja wir können ihm die höchste Befähigung für diese Gattung zuschreiben, da seinem Gemüth ein würdevoller Ernst eigen und er das Große und Kraftvolle mit einfachen Mitteln aufzufassen im Stande war; aber es mangeln auch nicht Stellen, in welchen wir die Abwege erkennen, auf denen die geschätztesten Meister das Ziel dieses Laufs verfehlten. Man vergleiche im zweiten Act die Scene, in welcher Admet erfährt, daß seine Gattin sich ihm zu Rettung dem Tode geweiht habe.

Sie ist für alle Zeit ein Meisterstück. Das Recitativ spricht eine heftige Erregung des Gemüths nach der vernommenen Kunde aus, und die Arie No crudel, non posso vivere zeichnet den Kampf mit dem eindringenden Schmerze beim Gedanken ewiger Trennung in Tönen, welche gleichsam die Seele unmittelbar selbst aushaucht und in deren Wahl die ästhetische Beurtheilung ein Muster charakterisirender Kunst nachweiset; denn einzelne Accorde gewähren in der düstern Zeichnung erhellende Lichtpuncte, in verminderten und erweiterten Intervallen spricht fast jede besondere Regung des Gefühls ihre eigene Sprache, Kraft durchdringt das Ganze, würdig zeigt sich jeder Schritt. So sind mehrere Chöre in dieser Oper als nicht minder vortreffliche und pathetisch schöne zu benennen. Doch was der Dichter des Textes nicht wohl erwogen und in der Ausführung nicht vermieden hat, ist hier und da auch ein Fehler der musikalischen Bearbeitung geworden; denn wie das Ganze durch Mangel der Mannichfaltigkeit und der belebten Handlung leidet, so hält Gluck an vielen Stellen zu lange den pathetischen Ton fest und schwächt so durch den gleichgehaltenen, und man kann sagen, in eine enge Form eingepreßten Ausdruck den Effect und das Wohlgefallen, so daß die andauernde unveränderte Stimmung und der ohne Entscheidung mit dem Leiden ringende Kampf endlich dem Hörer beschwerlich und wol gar langweilig wird. Ich urtheile also nach eigener Erfahrung. Beethoven hat eine Sonate fürs Pianoforte Op. 13. als pathetique bezeichnet, und, wie scheint, damit nicht das Leidenschaftliche überhaupt, sondern den Ausdruck eines mit dem Schmerze kämpfenden Gemüths gemeint. Dies spricht in dem beginnenden Grave aus *G* moll, und ist die wiederkehrende Stimme, welche das lebhafte, aber dabei doch ernste Allegro unruhig unterbricht. Das Adagio in *As* läßt Ruhe und milden Trost gewinnen, allein nur auf eine Weile; denn aufs neue beginnt die Erregung im Rondo aus *C* moll, und

der Hörer, der auf der einen Seite sympathetisch fortgezogen wird und an sich selbst das Leiden herangekommen sieht, schaut hindurch in das geistige Getriebe und sieht von höherm Standpuncte dem Triumph des Geistes zu.

§. 39.

Das Wunderbare.

Wunderbar nennen wir dasjenige, was von der gewöhnlichen Gestaltung und der Ordnung der Dinge in der Natur abweicht. Dies kann eigentlich nur dem Verstande ein intellectuelles Interesse gewähren, welches theils die Naturgesetze als vorhanden voraussteIlt, theils immer nur ein Relatives in sich faßt, weil nach dem verschiedenen Grade der Ausbildung nicht Jedem ein und dasselbe wunderbar heißt. In diesem Interesse kommt es bei der Frage nach Wahrheit nur darauf an, daß auch wirklich eine Abweichung von dem Naturgesetzlichen zugestanden werde; betrachten wir es aber als ästhetisches, so ists genug, wenn das Dargestellte als wunderbar erscheint; daher denn auch Vieles für wunderbar genommen wird, was es an sich nicht ist. Die Kunst nimt daher das Wunderbare als Erscheinung eines geistigen freien Lebens auf, und wenn es auch auf diesem ästhetischen Gebiete nicht eigentlich durch die Neuheit, sondern durch seine Kraftfülle und Größe wirkt, so kann nicht außenbleiben, daß alsbald die Reflexion hinzutritt und der Gedanke eingreift, wie die Grenzen der sinnlichen Welt überschritten seyen und die Gesetze der Natur widerstreiten, wobei dann auch das Neue und das von dem Regelmäßigen Abweichende entscheidet. In dem umgekehrten Naturgang schauen wir ein Nichtsinnliches, Höheres, ein Walten der Geisterwelt.

§. 40.

Die Musik kann das Wunderbare nur in dem Geheimnißvollen, Schauerlichen und Geisterischen, welches sich bis zu dem Furchtbaren im Grauenvollen und Ge-

spenstischen steigert, behandeln, namentlich in der Schilderung von unerwarteten Situationen, sey es in der Anschauung geisterhafter Erscheinungen, oder in der selbstthätigen Aeußerung sichtbar werdender geisterartiger Wesen. Objectiv in Gegenständen und Vorgängen vermag die Musik eben so wenig das Wunderbare zu zeichnen als die Malerei; denn man erschaut in den Bildern des Paul Veronese und Tintoretto von der Hochzeit zu Cana nimmer die Verwandlung des Wassers in Wein und in dem sonst vortrefflichen Gemälde Rafaels, die Messe von Bolsena läßt sich ein Erschrecken in dem Gesichte des Priesters lesen, aber nicht das Wunder erkennen, mit welchem aus der Hostie ein Tropfen von Christi Blut träuft; eben so können in der Zauberoper die Verwandlungen der Gestalten und in Oratorien die wunderthätige Kraft des Heilands unmittelbar durch Töne nicht geschildert werden. Daher finden wir die Anwendung einer musikalischen Zeichnung des Wunderbaren oder vielmehr des von demselben erregten Gefühls nur als Beigabe in theatralischen Scenen und in der Begleitung des Gesangs, wie bei Balladen und Romanzen. Wie aber die musikalische Darstellung dies ausführt, beruht in einem Dreifachen. Entweder drückt die Fülle oder gedrängte Zusammenstellung und Contrastirung musikalischer Gedanken auf analoge Weise den Widerstreit der Natur und das Unlösliche eines verworrenen Zusammenhangs aus, indem das Gefühl aus der Unmöglichkeit ein solches musikalisches Gebilde klar und nach seinen Beziehungen aufzufassen dem Gefühl gleicht, welches die Verzweifelung an möglicher Erkenntniß eines Zusammenhangs der Natur begleitet. Nicht selten fällt hierbei das Wunderbare in Eins mit dem Schauerlichen, und die Nachweisung trifft nur auf Werke, welche Beides vereinen. So im Finale des Don Juan, in Webers Scene der Wolfsschlucht im Freischütz, wo die Tonart *Fis* moll für den grausen Eingang den schicklichen Boden darbietet, beim folgenden Erscheinen des Höllengeistes

der unreimbare Abfall aus dem *As* dur Accord in den verminderten Dreiklang von *D* das Ohr gleichsam zerreißt, und dann die verwirrte Tonmasse so wild unter einander tobt, daß alles Melodische zu mangeln scheint, und der Hörer aus dem Geschrei und Getön, in welchem der Componist dennoch feststeht und über ungeheure Massen von Stoff gebietend eine wenigstens äußere Einheit gewinnt, sich herauszufinden nicht im Stande ist. Der Teufel ist da wirklich los, und dies überschreitet die Regeln schöner Darstellung.

Eine zweite Art, mit welcher Töne das Wunderbare andeuten, liegt in dem Gefühl der Furcht und des Staunens, welches durch den mächtig imponirenden Eindruck geweckt, die ganze Seele ergreift und überwältigt. Eine heftig und stark bewegte, im eigentlichen Sinn wogende Tonmasse kann dann auch in klaren Formen furchterregend wirken, und ein scheues Zucken und Zittern den Seelenzustand des Bangens und der Beklommenheit malen. Dies auch hat Weber in der angeführten Scene kunstreich ausgeführt und ein selbst wunderbares Werk, man könnte sagen unschöner Schönheit aufgestellt.

Endlich zeichnet die Musik das Wunderbare durch Andeutung einer von der natürlichen Welt abweichenden Lebensform durch Töne, welche nur einer solchen zugehörig scheinen, wie die Geisterstimme, welche monoton und ohne wechselnde Bewegung und in starrem Gleichmaaß keiner Menschenstimme ähnlich lautet. Das vereinte Todte und Lebendige trägt einen Widerstreit in sich, welcher dem Wunderbaren entspricht. So hat stets das Monotone, vorzüglich in der Tiefe, als Stimme des Geisterreiches eine entsprechende Anwendung gefunden; nicht minder aber wird dasselbe durch ungewöhnliche Tonfolge und durch fremdartige Intervalle in gleichförmigem Rhythmus erreicht, wie im Gesang des steinernen Gastes bei Mozart im Don Juan. In Glucks Alceste singt der Chor E vuoi morire? durchaus in einem Ton, während die Instrumentirung eine Modulation

beifügt, welche Furcht in die Seele senkt. Reichardt und Bernhard Klein haben in der Ballade von Goethe dem Erlkönig auch nur einen Ton ertheilt. Das Wunderbare liegt in der Abweichung von dem Menschlichen und in dem Widerspruch, welcher unartikulirte oder hohle Töne mit einer mehr oder minder Leben verrathenden Begleitung in Verbindung setzt. Dies hat auch auf die Erfindung geführt, nach welcher Weber in der Beschwörungsscene unter dem Toben der Instrumente und nach Caspars Gesang den Teufel sprechen, nicht singen läßt; dadurch nemlich entsteht ein greller, aber wirksamer Contrast. Lichtenstein war mit einer gleichen Behandlung in der Oper, die steinerne Braut, vorausgegangen.

§. 41.

Ist nun dem musikalischen Künstler das Wunderbare auch zur Aufgabe gestellt, so leitet das Geheimnißvolle, welches die Musik in ihrem Grundwesen ihm darbietet, leicht auf das Vorurtheil hin, als könne und müsse die Tonkunst geradehin in dunkeln undurchschaulichen Gebilden das Höchste zu erreichen streben; denn das Wunderbare wirke mit der stärksten Kraft auf die Gemüther, und sey eben das Unverständliche, welches der Gefühlsaffection gleich stehe. Und so hat unsere neueste Zeit auf diesem Abwege des Schauderhaften, aber auch des Ungenießbaren so viel geschaffen, daß, wenn nicht die Besonnenheit, als die wahre Gottesgabe, in dem Geschlecht unaustilgbar hausete und nicht blos im Einzelnen getrübt würde, man wol fürchten möchte in ein Reich der Finsterniß herabgezogen zu werden. Der Geist des Menschen erfreut sich seines höheren Lebens, wenn er, über die Beschränkung der Wirklichkeit erhoben, sogar die Gesetze der Natur zu überfliegen meint, und ein eigenthümlicher Reiz zieht ihn daher ins Reich der zauberischen und wundervollen Dichtung, wo ihm unter den Formen der sichtbaren Welt überirdische

nicht erkennbare Kräfte entgegenkommen und das Gefühl der Unendlichkeit lebendig werden lassen. Aber einmal waltet und schafft die Schönheit nur im Reiche des Lichts und der Klarheit, und dann vermag nicht jede Kunst ein Gleiches zu leisten, vielmehr ist derjenigen, welche aus dem Gemüth stammt und eigentlich nur die Erfolge der wundervollen Anschauung schildern kann, nimmer vergönnt gegenständlich das zu zeichnen, was an sich schon dem Sinn nicht erscheinen kann. Das Mystische, dessen Farbe selbst das Sentimentale sehr leicht annimt, kann in der Musik nur in sofern Raum finden, als derselben zufällt, auch das Unaussprechliche des Gefühls anzudeuten; jeder Versuch ein Geheimnißvolles durch Töne selbst zu veranschaulichen muß mißglücken, wenn es außer der subjectiven Sphäre gefunden wird.

§. 42.

Das Furchtbare und Schreckliche.

Das Heftige und Große kann furchtbar werden, wenn es durch seine Gewalt und Kraft uns bedroht oder zu bedrohen scheint; dann aber, in dieser imponirenden Wirksamkeit allein erhalten, kann es auch nicht ästhetische Gültigkeit behaupten; denn es schlägt nur zu Boden und kann niederbeugend nicht gefallen. Nur da, wo die übermächtige Größe und Fülle nicht zu nahe tritt, sondern dem Gefühl zu freier geistiger Erhebung noch Raum gönnt, wo sie mithin mit dem Erhabenen den Erfolg theilt, und nur das Aufgebot sinnlicher Kräfte zur Eigenthümlichkeit hat, kann sie mit Schönheit sich vereinen. Was da, sey es im Contrast der unterliegenden Schwäche und der muthvollen Erhebung, oder in selbstständigen Gefühlen des Erhobenseyns über die einwirkende Natur, unser Interesse auf sich zieht und das Wohlgefallen vermittelt, bleibt immer nur das Selbstgefühl unserer geistigen Freiheit. Steigerungen des Furchtbaren sind das Schreckliche, Gräßliche, Schauderhafte, wie die Worte des Schreckens das

Plötzliche, des Grausens die unmittelbare Berührung, des Schauders das innerste Ergriffenseyn andeuten. Den äußersten Grad nimt das Verzerrte und Abscheu-liche ein, welches nie sich mit Schönheit vereinbart, noch Gegenstand der Kunst werden kann, wenn nicht roher Ungeschmack auch das Ekelhafte im Reiche der Schön-heit ebenbürtig macht. So sind Raphaels Gemälde vom Heliodor und der Burgbrand fürchterlich; Gräßli-ches bietet desselben Meisters bethlemitischer Kindermord dar; Schauder erregt der Fluch des Lear bei Shake-speare. Nur erwäge man, daß für die Darstellung des Grausen und Schauderhaften nicht jeder Kunst ein glei-ches Recht und gleicher Spielraum zukommt, und da-her der Poesie zu schildern vergönnt wird, was der Maler nicht ins Gemälde aufnehmen, das Theater nicht uns vergegenwärtigen darf.

§. 43.

Was die Musik in dieser Darstellung vermag, hat unsere neueste Zeit zu erproben mit allen Kräften ge-strebt, und in dieser Bestrebung auch Prüfungen bestan-den, in denen nicht weniger der Irrthum, als das Verdienst einer höheren Kunstbildung erkannt wurde. Irrthum ergab sich überall da, wo die Componisten in unzureichender Tonmalerei sich verloren und die heftigen Erregungen der Natur, die Schrecknisse des Menschenle-bens, die gräßlichen Bilder der Hölle unmittelbar wie-dergeben wollten, aber in all ihren aufgethürmten Har-monieen und den kreischenden Dissonanzen ganzer Schaa-ren von Instrumenten nur Geschwirr und Geheul dar-boten, mit denen man Kinder schrecken, aber kein aus-gewachsenes Herz in Bewegung setzen konnte. Hexenbrei sollte für Musik genommen, das Ungeheure in den Rah-men musikalischer Gemälde gefaßt werden. Gefühle des Schreckens und des Grausens, die Wuth der Leidenschaft und die Verzweifelung darzustellen muß der Musik un-benommen bleiben, und sie vermag es mit den in dem

Wesen und in den Grenzen dieser Kunst liegenden Mitteln, falls sie nur nicht, die Besonnenheit aufgebend, ihr eignes Wesen verläugnet und das Gesetz der Schönheit freventlich verletzt. Dahin führen freilich gewisse Lehren unserer neuesten Aesthetiker, in denen wir vernehmen, „Schönheit als unmittelbar Daseyendes sey das Häßliche,“ oder „die verkehrte und auf den Kopf gestellte Schönheit bleibe doch Schönheit.“ Mit solcher Zerspaltung und Verkehrung der Begriffe kann der Künstler nimmer sich befassen; er hat einzig nach Schönheit zu streben, und in Rücksicht auf diese die Frage, inwiefern bei Darstellung des Furchtbaren und Gräßlichen auch das Häßliche eine Aufnahme finde oder nicht, zu beseitigen.

§. 44.

Mag immerhin dem Philosophen der Gegensatz und Widerspruch des Schönen und Häßlichen sich ausgleichen und er in Beiden einen und denselben Kern unter verschiedener Erscheinung erblicken, er muß dennoch zugestehen, daß das Häßliche immer nur eine verletzende Anschauung, von der sich der gebildete Geist abwendet, gewährt, muß anerkennen, wie die Lust am Gräßlichen und Gespenstischen, mag sie aus einer nach Ueberreizung entstandenen Leerheit, oder aus einer verschrobenen Lebensansicht stammen, immer nur ein Zeichen der Verderbniß ist, in welchem auch die schaamlose Lüge für eine anmuthige Ironie und das Verbrechen noch für eine Gediegenheit der Kraft genommen wird. Das Häßliche bleibt durchaus die umgekehrte und untergegangene Schönheit, und kann daher nur dadurch gefallen, daß entweder der Contrast die Idee der vermißten Schönheit anregt, oder indem die Kraftäußerung in dem Häßlichen als eine freie, wenn auch unharmonische erkannt wird. Ein anderes Recht kann ihr auf dem ästhetischen Gebiete nicht eingeräumt werden, und Niemand wird Schlüters verzerrte Todtenmasken am Zeughause in Berlin

als ächte Kunstwerke der Schönheit, sondern nur als getreue Copieen der Natur betrachten. Wenn dagegen gesagt wurde, es lasse sich historisch nachweisen, daß Menschen das Häßliche schön und reizend gefunden, so ist dies eben so wahr, als daß es verkehrte Menschen und geisteskranken Unsinn gibt; denn mit der absichtlichen Umkehrung der Welt, wie einzelne Kraftgenies sie versuchen mögen, glückt es nimmermehr. Die Schönheit läßt sich nicht auf den Kopf stellen, und wenn auch einem Jeden unverwehrt bleibt, die Natur durch ein concaves Glas verkehrt anzuschauen, so bleibt sie selbst für jedes gesunde Auge aufrecht stehen. Das Häßliche beurkundet nur den Sieg des Gemeinen und Schlechten. Was neuerdings zur ästhetischen Beglaubigung der gespensterschaffenden Phantasie gesagt worden ist, scheint fast den Paroxysmus einer kranken Zeit zu verrathen. Die Musik, welche nach dieser Annahme das furchtbare Bewußtseyn eigener Verdammniß und das rohe Bekenntniß innerer Verworfenheit beurkundet, und dabei aller Harmonie und aller Schönheit Hohn spricht, mag als Naturproduct oder als verzerrtes Spiel möglich seyn, aber die Kunst und die Humanität kann sie nicht zu sich aufnehmen, wie ja geisteskranke Menschen auch noch Menschen bleiben, aber für die vernünftige Gesellschaft nicht taugen. Nur ein verdorbener und in sich vernichteter Geschmack kann an Zerrbildern Ergötzen finden.

§. 45.

Was oben von der Zeichnung des Wunderbaren gesagt worden ist, gilt großentheils auch von den höher gesteigerten Graden. Die gehäufte Fülle der Tonmassen, das Disparate der verbundenen Theile, die aufgeregte Lebendigkeit der Bewegung und wie sonst die Mittel zur Aussprache der aus dem Gleichgewicht tretenden heftigen Affecte heißen, sind auch für die Darstellung des Furchtbaren zu benutzen. Wo große Kräfte sich entäußern, da treten auch herbe Gegensätze ein, und dem

Musiker wird wie dem Dichter vergönnt, durch Dissonanzen die harten Collisionen des Lebens zu zeichnen. Immer aber muß hierbei das Wesen der Schönheit bewahrt werden, durch alles scheinbar Unharmonische die Einheit hindurch blicken, aus allem Dunkel noch so viel Klarheit vorschimmern, daß der Hörer nicht ganz im Finstern umher zu tappen genöthigt werde oder scheu sich auf die Flucht begebe. Hexen, Gespenster, Vampyre und aller Art abentheuerliche Gestalten haben in unseren Tagen die Sprache mit Gesang vertauscht, und Zauberei mit ihren schauerlichen Ausgeburten, ja die Hölle selbst sammt allen infernalen Creaturen sind befreundete Wesen für unser schaulustiges Volk geworden. Dem mußten die Künstler sich fügen; allein nur Wenige konnten der schwierigen Aufgabe Herr werden; die Vielzahl dagegen hat Producte erscheinen lassen, welche vor besonnener Beurtheilung entweder geradehin sinnlos bedünken, oder als bloße Grimassen ins Lächerliche fallen. Zu jenen Wenigen zählen wir die geistesverwandten M. von Weber und Marschner, und können von ihnen abnehmen, was die Kunst hierbei als Regel vorfindet. Des genialen Webers wurde schon oben Erwähnung gethan; Marschner hat in der Einleitungsscene seines Vampyr ein schauerliches Gemälde mit entsprechenden Tönen begleitet, und dennoch die Schönheit nicht verletzt, noch zur Gemeinheit herabgezogen. Der Chor der Geister kündigt mit dem Gesang in *Fis* moll die Ankunft des Meisters an, doch in dem fröhlich bewegten Gesang athmet wilde Lust und eine dämonische Ironie. Und so kann durchaus die Bezeichnung des grausen Höllenspuks treffend und charakteristisch heißen, die kühne Benutzung aller nur möglichen Mittel originell und mit Gewandtheit ausgeführt, bewundert werden. Dennoch haben wir, wenn wir uns bei Janthe's Geschrei und Ruthvens Hohngelächter abwenden, keinen Vorwurf weicher Sentimentalität zu fürchten, weil eine solche Scene das Grause bis zum Abscheulichen überbie-

tet, und man beklagt mit Recht beim zweiten Acte die Kunst, wenn sie Gegenstände zu behandeln genöthigt wird, welche jedes menschliche Herz empören, und, nachdem die physische Furcht vorüber, eine fast lächerliche Beruhigung zurücklassen, indem man sich nur von Träumereien habe ängstigen lassen, und alles Vernommene außer der Wahrheit des Lebens liege. Auch in Chelards Macbeth feiert die Hölle ihren Sieg auf eine nicht uninteressante Weise, und mehrere Scenen stellen mit einer Schauder erregenden Wahrheit den Kampf des Guten und Bösen, aber auch in einer bis zur Unwahrheit erhöhten Zeichnung das Unmenschliche mit einem Aufgebot aller musikalischen Kräfte dar, wobei freilich die Regel der Kunst nicht selten verletzt, der Geschmack beleidigt und das Endziel der für Humanität berufenen Kunst doch verfehlt ist. Nun aber halte man dagegen, wie Mozart das Furchtbargrause behandelt hat. Die Ouvertüre zum Don Juan bietet nicht ungeheuere Massen von Tönen auf, wählt nicht für eine unklare Zeichnung ein Gemeng von Accordenfolgen und kreischenden Dissonanzen, und stellt doch das Furchtbarste nachdrücklich genug dar. Das Andante senkt unabwendbare Schauer in die Seele, in welcher die Ahndungen einer fremden Welt aufleben und der Blick auf das unterirdische Reich der Büßung gerichtet wird; dahin läßt uns das Allegro den ruchlosen Frevler stürzen sehen, es locken und rufen gleichsam die Stimmen der unterirdischen Dämonen und verlangen nach dem, was ihnen durch Bethörung der Sinne zugefallen ist; bang wird uns zu Muthe, wenn wir in den Abgrund schauen, vor welchem Keiner fest genug steht, wenn ihn einmal der Bund mit der Sünde dahin gestellt hat. Furchtbar zucken auch durch unsere Seele die vergeblichen Angstrufe der Verzweiflung und das Hohngelächter der Hölle. Dies Alles hat Mozart in der klarsten, reinsten Zeichnung mit wohl gewählten, aber mäßigen Mitteln für den sichersten Effect ausgeführt, und nur unnatürliche

Ueberreizung kann darin nicht Genüge finden. Auch die Kerkerscene in Beethovens Fidelio bietet ein grauenvolles Gemälde dar; allein was in den Tönen wiederhallt, ermangelt nicht der Schönheit, und nicht physische Kräfte drohen uns zu übermannen, sondern durch die Erschütterung und das Bangen blinkt ein geistiger Strahl aus einer höheren Welt, welcher selbst wohlthuend in die Seele dringt. Leicht kann der Erfolg einer Darstellung des Furchtbaren geschwächt oder vereitelt werden, wenn in die dazu erforderte volle und inhaltschwere Zeichnung eine contrastirende Weichheit oder Sentimentalität gemischt wird. Daher beurkundete Gottfried Weber einen feinen Kennerblick, als er in Mozarts Requiem bei dem Satze Tuba mirum bezweifelte, daß die nach dem Posaunensolo in die Betrachtung des Rufes zum ewigen Gericht eingeschaltete dem Fagott zugetheilte sanft hingleitende Melodie im 8 bis 10 Tacte, und die Begleitung des Baß- und des Tenorsolo von Mozart herrühre. Der Erweis ist durch die Herausgabe der Originalpartitur geführt, und wir wissen nun, daß Mozart auch hier die ästhetische Wahrheit nicht verkannte, und so die furchtbar schauerliche Darstellung nicht in einen anmuthigen Hirtengesang verwandelte.

§. 46.

Das Erhabene.

Schon in der Betrachtung des Großen wurde angedeutet, daß wir das Erhabene nicht in dem suchen dürfen, was relativ größer erscheint als andere mit ihm vergleichbare Dinge, und daß Nichts um seiner Größe willen gefalle, oder zum Erhabenen werde. Man thürme Felsenmassen noch so hoch auf; ohne ein hinzugekommenes Ideales ergibt sich eben so wenig dadurch ein erhabenes Werk, als die ungeheuern Zahlen in indischen Dichtungen es enthalten; dagegen kann ein leises, lindes Wehen zum erhabenen Ausdruck werden und die Nähe der Gottheit, die Allmacht in Milde verkündigen.

Irrthümlich meinten Viele, es wirke das Erhabene allein durch die Größe der Massen, und Eberhard führte neben dem Ausspruch: Gott sprach, es werde Licht, und es ward Licht, eine Kanonade als erhabenen Gegenstand auf. Solche Ansichten aber scheinen auch musikalische Künstler gehegt zu haben. Das Erhabene ist über allen Vergleich erhoben und die möglichst vollkommene und unmittelbare Darstellung der Idee des Unendlichen in symbolischer Form. So enthält es aber ein Ueberschwengliches, welches nicht gemessen werden kann, und von dem Verstande zurückgewiesen, dem Gefühl allein zur Erfassung gegeben ist; es vermag die Seele, die es fühlte und mithin in sich trägt, über alle irdischen Schranken empor zu dringen. Solche Darstellung, die das Unendliche in eine endliche Form aufnimt, kann auch nur symbolischer Natur seyn, indem kein sinnliches Zeichen für unmittelbare Ausprägung der Idee zureicht, wenn ihm nicht eine höhere ideale Bedeutung zugesprochen und es so zum Symbol umgeschaffen wird. Darum läßt das Erhabene eine Deutung zu, und wer nicht das Verständniß solcher Schrift mitbringt, dem bleibt sie unerfaßlich. Im Einfachen, ja selbst im Kleinen kann diese Bedeutung wohnen, wie Jupiters bewegte Augenbraunen ein Bild der Allmacht gewähren. So erschaut in der endlichen sichtbaren Form der Geist das von dem Sinne nicht zu umfassende Unendliche, und findet darin sich befriedigt und beseligt; dasjenige, was in dem Anmuthigen nur Ahndung, in dem Sentimentalen ein Reflectirtes ausmacht, wird hier zur vollen, reinen geistigen Anschauung.

Muß immerhin auch dem moralischen und intellectuellen Gebieten des Geistes ein Erhabenes zugestanden werden, indem der sittlichen Größe und dem religiösen Gedanken ein unendlicher Inhalt zukommt, und Niemand läugnen wird, daß der Tod fürs Vaterland und der Gedanke der Unsterblichkeit im Gebiete der Ideen weilt; so haben wir vor Allen doch anzuerkennen, das ästhetisch

Erhabene sey nur als Schönes vorhanden; denn es gefällt durch seine freie harmonische Form und seine ideale Belebung. Dies läßt das Erhabene fühlen. Wo das Unendliche im anschaulichen Bilde, das zum Sinnbilde wird, unmittelbar als Geistiges dem Geiste zuspricht, durch seine freie Gestaltung das Gefühl geistiger Freiheit, durch seine reine Harmonie das Bewußtseyn eines ewigen Gesetzes der geistigen Welt hervorruft, da erfreut sich die beschauende Seele ihres Antheils an einem nichtsinnlichen Daseyn und das Göttliche ist mit ihr Eins. Die kraftvolle Duldung eines Leidenden kann groß und selbst erhaben erscheinen, ohne daß sie ästhetische Bedeutung gewinnt. Es gibt aber eine erhabene Schönheit, und von dieser allein haben wir hier zu sprechen. Nicht das Imposante wirkt abgesondert von Schönheit in der Pyramide oder in dem Anschauen des Sternenhimmels; es liegt in der emporsteigenden Form der Pyramide ein reinstes Verhältniß, zu welchem die Größe der Masse hinzukommt, um ein Ideales symbolisch auszuprägen, und bei Beschauung des gestirnten Himmels beschäftigt uns nicht sowohl der Gedanke, daß es bewegte Weltkörper sind, sondern die hellen Puncte geben schon an sich dem leeren weiten Raume Leben und deren Zahllosigkeit ein Bild unendlicher Fülle. Kein Formloses und kein Rohes kann für erhaben gelten; daher die Aesthetik sich selbst durch keinen Satz mehr beeinträchtigen konnte, als mit welchem sie behauptete, das Erhabene trenne sich vom Schönen durch die Lossagung von der Form, welche bei ihm völlig gleichgültig sey. Das Erhabene kann wol als unendliche Größe gedacht, aber immer nur als ein Schönes gefühlt werden, und wir dürfen weder von einer Unterordnung, noch von einer blos äußeren Verbindung des Schönen mit dem Erhabenen sprechen. Uns stört dabei nicht, wenn Philosophen neuester Zeit in dem Erhabenen eine aufgehobene und vernichtete Schönheit haben entdecken wollen. Vielmehr behaupten

wir, im Erhabenen erreiche das hohe Schöne seine Vollendung. Man kann in der Kunst alles Uebrige als Vorbereitung betrachten und muß das Erhabene auf die oberste Stufe der Entwicklung gestellt sehen. Was uns da erfreut, befaßt nicht die Schranke des Sinnlichen; denn diese beengt und bedrückt vielmehr die zum Unendlichen aufstrebende Seele; uns beglückt der Triumph menschlicher Geisteshoheit und der freie Aufschwung, mit welchem wir uns auf den Stufen der Erscheinungswelt zum Unendlichen selbst erheben, der Macht der Vernunft, welche Welten baut und Ewigkeiten überschaut, gewiß werden und in Ideen leben. Den Schwachen und den, welchem nur das Sinnliche gegeben ist, beugt das Erhabene nieder, oder es geht ihm die Empfänglichkeit dazu eben so ab, wie dem kalten Verstandesmenschen; den geistig Starken dagegen ergreift es tief und erschütternd, aber nicht überwältigend, sondern zugleich kräftigend und erhebend. Hierbei nimt der Verstand keinen unmittelbaren Antheil und darf, wenn die Wirkung nicht geschwächt werden soll, sich nicht zergliedernd einmischen. Ueberhaupt aber erscheint das Erhabene immer nur als ein Theilloses und ein unendliches Ganzes; sobald bei der Betrachtung Theilvorstellungen dazwischen treten, oder der Verstand zu zählen und zu messen beginnt, verschwindet das Erhabene und die Idee löst sich in Begriffe auf. So kann einem Obelisk durch große Farbenflecke die erhabene Größe benommen werden, und die Gewalt des Eindrucks schwindet, wenn wir nahe tretend nur einen Theil des erhabenen Gegenstandes überschauen. Unbenommen wird dagegen dem Verstande bleiben, mit dem Gefühl der Unendlichkeit auch Gedanken zu verbinden, welche das Leben im Unendlichen zur Sache der Reflexion machen; dadurch kann dem Gefühl noch reichlicherer Stoff zugeführt werden. Und das Gefühl des Erhabenen verschmilzt um so leichter und mehr als jedes Andere mit Reflexion, weil dem Geiste in dem Reichthum der Idee ein unerschöpflicher Stoff dargebo-

ten wird. In der erhabenen Schönheit waltet das Element des Idealen vor, das charakteristische erscheint untergeordnet. So stellen die Bilder der Madonna meistens nur den idealisirten Charakter der reinen Mütterlichkeit, Frömmigkeit und Liebe dar, und nur in Raphaels sixtinischem Gemälde schwebt sie als Himmelskönigin über den Weltkreis. In dem Jupiterskopfe, den wir als ein Nachbild der Statue des Phidias betrachten, weicht das Charakteristische zurück und Alles, selbst die Gestaltung des Haares über der Stirne hat symbolische Bedeutung. Unterscheiden wir nun herkömmlich ein mathematisch Erhabenes von dem dynamischen, so darf dabei nicht vorausgesetzt werden, es werde damit die gesammte Sphäre der Ideen und deren Darstellung vollständig umfaßt. Jenes beruht auf Unendlichkeit räumlichen und zeitlichen Daseyns, dieses auf unendlicher Wirksamkeit; oft sind sie beide verbunden.

§. 47.

Diese allgemeinen Bestimmungen waren nöthig, um das Wesen der erhaben schönen Musik näher ins Auge fassen zu können, was um so schwieriger wird, weil gewisse Vorfragen auf das Allgemeinste zurückführen und eine bestimmte Anwendung des Allgemeinen auf das Besondere der musikalischen Darstellung verlangen. Vorzüglich stellen sich zwei Fragen heraus; einmal: wie stellt die Musik symbolisch dar? und dann: wirkt die Musik nur durch Anregung von erhabenen Gedanken, ohne daß sie selbst vermag das Erhabene darzustellen? Wer sich darauf beschränkt zu sagen: „erhaben nennt man, was den Menschen erhebt, das ist seine edelsten Kräfte stark aufregt, das dunkle Gefühl erweckt, er sey über der Macht des Irdischen,“ ist freilich bald am Ziele, aber auch im Unbestimmten verloren. Oder was wird an Erkenntniß gewonnen, wenn gelehrt wird: „ein Musikstück, welches nicht angenehme Gedanken, sondern große und tiefe enthält, erregt er=

habene Empfindungen?" Was sind nemlich große und tiefe musikalische Gedanken? Und wie heißt das Ergebniß des Tiefen ein erhabenes? Doch in so unbestimmten Begriffen pflegt unsere musikalische Aesthetik zu verweilen. Sie stellt specielle Regeln fürs Erhabene auf, welche für die gesammte Darstellung gültig sind, z. B. daß die Begleitung mit der Grundidee übereinstimmen und gleichen Charakters seyn müsse; sie verliert sich in allgemeinen Wortformeln, welche für den Künstler leer und unbrauchbar sind.

§. 48.

In sofern die Musik nicht befähigt ist, Gegenstände in eine objective Darstellung aufzunehmen, so ergibt sich, daß ihr das Gebiet des mathematisch oder extensiv Erhabenen fremd bleibt. Nicht gelingen kann es ihr in vermeintlich colossalen Werken ein Unendliches durch angehäufte Menge von Tönen symbolisch zu veranschaulichen. Nur bis zur Darstellung des Großen, welches sich bis zum Furchtbaren erhöhen kann, gelangt sie auf diesem Wege, wie oben angedeutet worden ist. Doch kann in einem Musikwerke eine Menge von Stimmen und Tönen in mannichfaltigen Rhythmen durch kunstvolle Combination zu einer Einheit verbunden und zwar eng verbunden werden, daß diese Bezwingung und Verknüpfung einer so großen Mannichfaltigkeit auch eine symbolische Bedeutung des Erhabenen in sich trägt. Da erscheint die Gewalt des mächtigeren Geistes als eine unendliche. Nur darf dies nicht zu der Annahme verleiten, als lasse sich ein Erhabenes ohne Weiteres durch contrapunctische Gelehrsamkeit erreichen. Die großen inhaltreichen Chöre von Sebastian Bach wirken nicht blos durch die ihnen im vollkommensten Grade eigenen contrapunctischen Verkettungen; vielmehr muß anerkannt werden, wie in diesem kunstvollen Bau ein starker Geist nach Umfassung der Idee ringt.

Entscheidender tritt die Wirksamkeit der Tonkunst

für das dynamisch oder intensiv Erhabene hervor. Darstellend eine Unendlichkeit der Kraft sprechen die Töne ein geistiges Inneres aus, und vermögen das, was im Geiste lebt und über die Grenzen der endlichen Erscheinung hinaus liegt, durch eine symbolische Bezeichnung anschaulich zu machen. Was sie nemlich veranschaulichen, ist nicht die ungeheuere Kraft der Natur selbst, welche allerdings auch an das Unendliche in uns mahnt; denn vergeblich bleibt der Versuch das Erhabene der Naturerscheinungen im Brausen des Sturms oder im Getöse des Gewitters durch Töne so darzustellen, daß daraus ein reiner erhabener Eindruck hervorgehe. Mag ein erschütternder Effect erreicht werden, wie durch übertäubenden Lärm anderer Art, und dieser als Furcht Erregendes auch wol in dem Spiel der Täuschung gefallen; zu einem idealen Ziele gelangt auf diesem Wege die Kunst nicht. Wir verlangen hier aber nach Aussprache von Ideen, sowohl der religiösen eines Unendlichen und Ewigen, der Gottheit, des Schicksals, der ewigen Liebe, als auch der sittlichen, der Seelenwürde und Seelengröße. Welches Gefühl von diesen Ideen in dem Innern belebt und unterhalten werde, dies thut auch die tönende Sprache des Gefühls kund, und zwar nicht allein mit Hülfe der Worte im Gesang, sondern auch in der reinen Musik der Stimmen durch Instrumente. Tragen nun die Töne solche ideale Bedeutung in sich, und werden sie zu symbolischen Erscheinungen, so dringen sie auch vernommen auf den Geist anregend ein und nehmen die Phantasie und die Vernunft des Hörers in Anspruch, durch welche dann gewonnen wird, was die Seele über das Irdische erhebt und in die Tiefe der Unendlichkeit dringen läßt. Diese Wirksamkeit ist aller erhabenen Darstellung in jeglicher Kunst gemein.

§. 49.

Wenn der melodischen Tonfolge keineswegs benommen seyn kann, in der Darstellung des Erhabenen mit-

zuwirken, so liegen die vorzüglichsten Mittel dazu doch in der Harmonie. In dieser aber ist es nicht die große auf einen Punct gehäufte Summe von Lauten, welche je vielzähliger, auch um desto wirksamer sey, sondern die kenntliche Bezeichnung eines unendlichen Gefühls, welche schon in geringerer Vollstimmigkeit möglich wird, sobald nur der Inhalt als vollwichtig sich bewährt. Was die Fülle der Harmonie vermag, zeigen uns achtstimmige Doppel-Chöre, wenn sie nach getrenntem Gange endlich auf einen Vereinigungspunct zusammentreten, und es dem Hörer bedünken mag, eine ganze Welt stimme in die Verherrlichung Gottes oder in den Triumphgesang der Tugend ein. Was aber überhaupt hierbei im Harmonischen gültig wird, ist der größere Umfang der Einheit und die zu derselben verbundene Mannichfaltigkeit. Daher wird es nöthig, daß nicht ein musikalischer Gedanke einzeln, gleich einer Andeutung, hingestellt, sondern festgehalten und durchgeführt werde, und so seine ganze Kraft entfalte; nöthig, daß demselben nicht zur Verzierung oder zur zufälligen Erweiterung, sondern vielmehr als eine wesentliche Ausführung auch eine Begleitung beigegeben werde, welche mit der Würde des Idealen einstimmt. Auch in der plastischen Kunst beruht die Darstellung des Erhabenen auf festgehaltenen, nicht kurz abgebrochenen Linien und auf einfach würdevoller Ausschmückung. Hier aber vernimt man namentlich die Anforderung an „große und tiefe Gedanken" und liest davon auf allen Seiten kritischer Beurtheilungen, ohne daß sich beigefügt findet, was denn diese eigentlich seyen. Warum beruhigt man sich nicht vielmehr in der Bezeichnung des Erhabenen? Das Gefühl des Erhabenen aber wird von einem sogenannten musikalischen Gedanken aufgenommen, wenn die Fortschritte in Harmonieen oder in einzelnen Stimmen entweder so sich erweitern und erheben, daß sie ins Unendliche zu streben scheinen, oder wenn sie die Kraft auf nahe liegende Puncte vereinen und so innere Fülle mit

Würde behaupten. Man kann das Letztere an der Erfindung der Fugenthemata und deren Ausführung erkennen. Ein guter Theil vorhandener Fugen hat seinen Werth nur in dem Beweis einer sorgsamen Bearbeitung und leistet mit aller verwendeten Kunst der Verkehrung, der Engführung und sonstiger Formen für erhabene Darstellung Nichts, weil das Thema selbst bedeutungslos ist, oder statt die Tonfolge zu concentriren, dieselbe auseinanderzieht, und wenn so die Bearbeitung nur ein Zerstückeltes gibt, und unsicher vorschreitet. Sebastian Bach kann uns lehren, was hierbei Grundlage einer erhabenen Darstellung verleiht. Als ein Beispiel für das zuerst Genannte nenne ich den Schluß von Webers Hymne: In seiner Ordnung schafft der Herr. Erhabenheit gewinnt die Darstellung durch kühne Ausweichung in fremde Tonarten, welche aber nicht die Linie überschreiten darf, innerhalb welcher sich noch die Würde erhalten läßt. Weber modulirt im Verfolg des genannten Chors in sehr entfernte Tonarten und steigert dies zu dem höchsten Glanze vorzüglich da, wo S. 23 die Anbetung in freiem jubelvollen Dank sich aufschwingt. Einigen hat bedünken wollen, der Componist habe hierbei die Grenze überschritten und durch Kühnheit dem leichteren Verständniß geschadet; allein das Erhabene kann nicht immer in populärer Weise gemeinfaßlich erscheinen, und wer für symbolische Bedeutsamkeit seinen Sinn erschlossen hat, wird auch hier dem Schwung einer begeisterten Phantasie folgen. Wie wollten wir anders in Auffassung des Erhabenen bei Aeschylus und Klopstock ausreichen! Händel hatte sich zum Gesetz gemacht, nur in den verwandten Tonarten zu moduliren und in einem enger abgesteckten Kreise die Kraft zu sammeln. Als Abweichung von dieser Regel zeigt sich der Chor No. 4 im Salomo: Mit frommer Brust und heil'ger Zung' besingt des Schöpfers Macht: in welchem der Gang mit *C* moll beginnt, in *D* dur das Grave endet, und dann in *G* moll das Allegro großartig vorschreitet.

§. 50.

Gedrungene Einheit erfordert das Erhabene. Dies schließt das Mannichfaltige nicht aus, nur muß, wo sich's findet, jeglicher Theil als ein wesentlicher verbunden seyn. Dem Hauptgedanken müssen alle Nebengedanken streng untergeordnet sich fügen. Je größer nun die Summe der verbunden wirkenden Theile und je fester deren Bindung ist, um desto sicherer gelingt der erhabene Ausdruck durch die concentrirte Kraft. Darum erachte man die Kunst nicht geringen Werthes, in welcher die älteren Meister des 15 und 16 Jahrhunderts sich auszeichneten, die Stimmen sinnvoll zu verflechten und ein festes oder gedrungenes Tongewebe zu geben. Abschweifungen verrathen leicht, wie unwesentlich sie sind.

Die Umfassung der Extreme kann ein taugliches Mittel für das Erhabene scheinen, und es haben daher zu aller Zeit Künstler diejenige Form der Darstellung für diesen Zweck benutzt, mit welcher die Melodie aus einer gesteigerten Höhe plötzlich herab in die Tiefe fällt, oder aus der Tiefe sprungweise sich erhebt. Durch diese Form aber wird nicht leicht ein Erhabenes, sondern nur ein Großes und Starkes aufgestellt, welches keineswegs mit dem Erhabenen zu verwechseln ist; ein erhabener Gedanke nemlich, wie irgend eine Kunst ihn darstelle, muß ein in sich bestehendes Ganzes, welches zu einer Unendlichkeit hinstrebt, enthalten, nicht aber die Grenzen scharf bezeichnen, über welche hinaus kein Schritt möglich wird. Ein Anderes ists, wenn in gehaltenen Tönen ohne lückenhafte Zwischenräume die Bewegung sich in eine weite Entfernung erstreckt und so scheinbar, gleich der Pyramide, zu einer Unendlichkeit empordringt. Jede erhabene Kühnheit verfährt doch immer ruhevoll, und würde durch barocke Sprünge nur komischen, oder wol gar widerlichen Eindruck machen. Bei einer auf die Endpuncte vertheilten Kraft, vernimt das Ohr und die Seele nur ein vereinzeltes, was dann auch als unbedeutend erscheint.

Bemerkenswerth ist, daß wie in räumlicher Darstellung die Höhe, so in Tönen die Tiefe symbolische Bedeutung besitzt. Nimmer wird ein erhabener Ausdruck in sehr hohen Tönen gelingen, höchstens nur dann, wenn der Charakter des Feierlichen hinzukommt, oder wenn die äußerste Grenze angedeutet werden soll, wie am Schlusse der eben erwähnten Hymne von Weber.

In erhabener Instrumentalmusik eignen vorzüglich diejenigen Instrumente, welche lang ausgehaltene Töne hervorbringen und nicht in feinen oder schneidenden Klängen das Gehör nur reizen. Die Posaune dient charakteristisch dem Erhabenen und Heiligen mehr als die übrigen Blasinstrumente, die Viola mehr als die Violine.

§. 51.

Das Erhabene wählt das Einfache zu seiner Entäußerung; denn es schwebt über dem Sinnlichen, frei von den Reizen der Anmuth und einer farbenreichen Ausschmückung. Seiner Natur widerspricht das Bunte und das in wechselnden Tongruppen enthaltene Mannichfaltige. Ernst und in mehr ruhiger als lebendiger Bewegung schließen sich Töne und Harmonieen an einander. Gewöhnlich nannte man dies die gebundene Schreibart. Allein auch hier beruht die Wirkung auf der Voraussetzung einer idealen Bedeutsamkeit. Langgehaltene Töne in langsamer Bewegung, nicht durch Figuren ihrer Einfachheit entzogen, wirken eben so wie die Verbindung der Theile im räumlich Erhabenen. Das Unisono eines Chors vermag in seiner gleichartigen zusammengehaltenen Kraft das Erhabenste darzustellen, obschon unser herkömmlicher Kirchengesang keineswegs für erhaben gelten möchte; doch liegt das, was dies verhindert, theils in der Art des Vortrags, theils in den Compositionen. Viele unsrer Chorale sind aus Melodieen weltlicher Texte entnommen, welche, weit entfernt von erhabener Heiligkeit, an sich schon nicht bedeutsam waren; viele sind durch Umgestaltung und vermeintliche Besse-

rungen eben so, wie die vortrefflichen alten Kernlieder erhabener Dichter in unsern Gesangbüchern, verwässert und in gemeine Prosa herabgezogen worden. Anders dagegen verhalten sich die ältesten Hymnen der Kirche und die Chorale aus der Zeit der Reformation, in welchen ein heiliger Geist weht, und die von einer nicht ungebildeten Gemeinde immer mit religiöser Begeisterung gesungen werden, wie: Eine feste Burg ist unser Gott; Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen.

Die Anwendung der Verzierung wird beim Erhabenen oft schon durch den Umfang beschränkt. Alles Zufällige und Unwesentliche bleibt ausgeschlossen; denn es kann nur die Erfassung erschweren und hindern, und tritt von außen heran, statt daß die Idee aus sich selbst den reichsten Inhalt entwickelt. Wer daher an Vortrag des Anmuthigen und Charakteristischen gewöhnt war, und jegliches Musikstück mit vermeintlich kostbarem Schmucke ausstattet, wie unsere theatralischen Sänger zu thun pflegen, der wird nicht vermögen einfach erhabene Gesänge von Palästrina oder Marcello gut vorzutragen. Dies hat die Erfahrung hinlänglich schon gelehrt.

§. 52.

Setzen wir in einer erhabenen Musik eine gleiche Haltung und ruhevolle Versenkung in die Idee des Unendlichen voraus, so wird dazu sowohl die Tactart, als auch das Tempo sich eignen müssen, und daher dasjenige, was wir früher als den Charakter der ungleichen Tactarten benannten, als unstatthaft erscheinen. Dennoch wird ein größerer Grad von Belebung nicht gänzlich von diesem Gebiet ausgeschlossen. Nur die Würde darf nicht mangeln. In einer hüpfenden Bewegung und in Uebereilung kann kein Erhabenes Raum finden. Man hat mit Recht der Pause eine besondere Tauglichkeit für erhabenen Ausdruck zugeschrieben und zwar der in abgemessenen Zwischenräumen wiederkehrenden. Allerdings wird eine in Absätzen fortschreitende und durch die Pau-

se sich gleichsam verstärkende Kraft auch ein Unendliches anzudeuten vermögen; mehr noch aber leistet die Bezeichnung eines Unvermögens das Höchste zu erreichen, wenn im fortgeführten Gang der Harmonieen plötzlich vor dem Unendlichen das Gefühl gleichsam stille steht und verstummt. Was dies austrägt, hat uns Beethoven gelehrt.

§. 53.

Das Ausdrucksvolle mangelt dem Erhabenen nicht; allein es kann nicht jener individuelle Ausdruck erwartet werden, welcher wechselnde Zustände bezeichnet. Die ideale Anschauung versenkt sich gleichsam in ihrem Gegenstand, ihn fest fixirend, und will mit ihm Eins werden; aber sie willigt auch ein, mit ihm fortgezogen zu werden und emporzusteigen in seine Sphäre, welche nicht immer eine abgeschlossene Ruhe enthält. Auch das bewegte Leben und die sich aufschwingende Kraft schließt Erhabenes in sich, und es gibt eine erhabene Freude. Darum wendet die Musik auch hier den vollen Reichthum ihrer dynamischen Mittel an, in allmälig anwachsender Verstärkung oder allmälig abnehmenden Tönen, in dem Schwellen und Tragen der Töne, in dem Wechsel des Forte und Piano. In ihnen allen liegt die Möglichkeit, ein Unendliches anzudeuten. Dort beschwingt der vollere starke Ton die sich erhebende Seele, hier verschwebt mit dem Tone auch das Gefühl in eine nicht erschauliche Ferne. Man hat zum Nachweis dieser Wirkung, namentlich des Crescendo und Diminuendo, öfters den Namen Jomelli ausgesprochen und die Anwendung dieser musikalischen Dynamik diesem Meister als eigenthümliche Erfindung zugeschrieben, aber nicht beachtet, daß Jomelli die Abschwächung und Verstärkung des Tons nur für das Anmuthige und Reizende seiner gefälligen Melodieen benutzte, und wol auf dem Gebiete der erhabenen Tondichtung vor seinem Auftreten

in Deutschland wenig geleistet, überhaupt in dieser Gattung nur wenig gearbeitet hat.

§. 54.

Das Erhabene, welches mit dem Interesse der Verehrung und Bewunderung auch innerhalb des Denkens und des Handelns gegeben ist, wird auf dem ästhetischen Gebiete ein Gegenstand des reinen Wohlgefallens nur dann, wenn es zugleich von dem Zauber der Schönheit durchdrungen ist, das heißt, wenn freie geistige Beseelung in ihm lebt, und Form, Ausdruck und ideales Wesen, jene drei Grundelemente schöner Darstellung, vereint wirken. Dieser Vergeistigung ist die Kunst nicht immer und in gleichem Grade fähig; in den früheren Perioden hat sie mit der Umfassung der Idee und deren Aufnahme in ein sinnliches Zeichen zu kämpfen, und dieses ergibt einen herben, ja selbst trockenen Stil, bis daß ihr gelingt, auch für die Lösung dieser Aufgabe sich über die äußeren Bedingungen zu erheben und frei zu gestalten. So ging in der bildenden Kunst der Griechen den Idealen des Phidias ein strenger Stil voraus, welcher das Große und das Erhabene, aber in einer später nicht mehr geduldeten Herbigkeit behandelte. Auf gleiche Weise zeigt sich in den musikalischen Werken der für uns ältesten Zeit eine symbolisch erhabene Kraft, aber wir vermissen die Entfaltung derselben zu einer schönen Blüthe. Mögen immerhin die Freunde dieser alten Werke des 15 und 16. Jahrhunderts mit unverkürztem Rechte und unläugbarer Wahrheit einen hohen und preiswürdigen Werth den Werken der niederländischen Meister, wie von Josquin, Willaert, Senfl, und später von Palästrina zusprechen, und dürfte dieser Werth in aller nicht geistloser Zeit auch seine Anerkennung finden, so wird doch nimmer zu läugnen seyn, daß das Erhabene in ihnen bei aller großartigen Bedeutsamkeit zum Theil des höheren Grades der Schönheit ermangele, und wir vielmehr in denselben ein der vollen

Entwickelung noch entgegenstrebendes Schöne verehren. Weit entfernt, in den neueren Zeiten eine glücklichere Behandlung des Erhabenen nachweisen zu wollen, da diese Zeiten im Gegentheil dafür schon durch ihren bis zur Ueppigkeit gesteigerten Reichthum und eine vorherrschende sentimentale Gemüthsstimmung unfähig wurden, weit entfernt auch den Einfluß eines veränderten Zeitgeschmacks zu läugnen, müssen wir doch voraussetzen, daß für die Auffassung, wie einstmals für die Schöpfung jener älteren Werke in herberem Stil nur starke Geister erfordert werden, welche, mit der Symbolik der Töne vertraut, an dem Einfachsten genug haben und aus der schmuck- und glanzlosen Form die Idee unmittelbar zu entnehmen vermögen. Ein solcher Geist wird sich dabei auch tief ergriffen fühlen und die Stimmen der Andacht und Frömmigkeit in voller Kraft und Reinheit aus wenigen Tönen vernehmen. Wo aber zu jenem würdevollen Ernste und jener verschlossenen Fülle der Kraft auch noch der Zauber der Schönheit käme und sich die Knospe zur Blüthe entfaltete, da wäre eine höhere Stufe, gleich der Epoche des Phidias in der bildenden Kunst, erreicht. Mag mithin die ruhige Beurtheilung einem Gesange von Palästrina mehr Erhabenheit zusprechen, in sofern diese in großen wenigen Umrissen gegeben ist, so muß doch unläugbar der Chor von Beethoven im Christus: Welten singen u. s. w. und der Chor in Haydns Schöpfung: Die Himmel erzählen u. s. w. in seiner freien Bewegung und in der lebendigsten Aussprache der erhabensten Idealgefühle schöner genannt werden.

§. 55.

Unsere neueste Zeit ist dem Erhabenen nicht günstig, oder vielmehr aus dem Mittelpuncte den Extremen näher gebracht, und für einen idealen Aufschwung weniger bekräftigt; dies erweiset außer der Musik auch die Dichtkunst, in welcher wir für die Darstellung des Gräßlichen und Furchtbaren eben so, wie für das Sinn-

lichüppige und Weiche Alles aufgeboten, aber weder in lyrischen noch in dramatischen Werken reine Darstellung des Erhabenen finden. Auch in der Musik wählt und behandelt man nur das Besondere, und scheut sich die Totalität zu umfassen, oder in der Wirklichkeit der Ideen gewiß zu werden, schon hinlänglich befriedigt, wenn das Gemüth von dunkler Sehnsucht nach einem Idealen erfüllt ist. Dieser sentimentale Charakter wird nicht weniger für ideale Production hinderlich, als die Hingabe an das Sinnliche und Ueppige. Deshalb darf man auch keine rege Empfänglichkeit und kein allgemeines Verständniß für die erhabenen Werke der alten Zeit voraussetzen, die unsern heutigen Musikfreunden zu kalt, zu wenig zart und nicht genug gemüthvoll bedünken. Unsere Tempel der Religion sind zu Concertsälen geworden. Wird auch kein Verständiger unter dem, was die Kirche zuläßt und gemeinhin Kirchenstil heißt, einzig nur erhabene Musik begreifen oder das Graziose und Prächtige ganz ausschließen; vielmehr konnte auch Haydn billig vergönnt werden, in seiner fröhlichen Weise dem Schöpfer Lob und Dank zu singen; allein die Religion bleibt, indem sie die höchsten Ideen des Unendlichen, Göttlichen, Heiligen umfaßt, die Heimath des Erhabenschönen. Auf diesem Gebiete kennen wir als gefeierte Namen aus alter Zeit Orlando di Lasso, Paläſtrina, Allegri, Durante, Händel, Seb. Bach. Händel hat fast in jedem seiner Oratorien einen Riesenbau auf festem Fundament, oft himmelanstrebend, oft weltumfassend geschaffen, und aus seiner starken und großen Seele Ideen hervorgerufen und zu reinen Tonbildern gestaltet. Wer gedenkt da nicht des Chors aus dem zweiten Theile des Messias: Halleluja, denn Gott der Herr regieret allmächtig, in welchem die erhabenste Weltanschauung kund wird? Wie Händel im ersten Theil die Worte: Sein Name wird heißen Wunderbar u. s. w. behandelt hat, kann Offenbarung eines höheren Geistes genannt werden. Im Salomo gehört hierher der erste Doppel-

chor: Ihr Harfen und Cymbeln, ertönt zu des großen Jehovahs Preis, wo die Bässe unisono beginnen und aus ihnen gleichsam der ganze Chor hervortritt, der dann in den männlichen Stimmen durch langgehaltene Noten, den weiblichen beweglicheren Stimmen gegenüber, bis zu der Höhe aufsteigt, auf welcher dem ewigen Gott verherrlichende und doch demuthsvolle Anbetung dargebracht wird. Unter Seb. Bachs Motetten rechnen wir hierher: Sey Lob und Preis mit Ehren u. s. w. Singet dem Herrn ein neues Lied u. s. w. In Bachs frommem Geiste wandelten sich die erhabenen Worte der Bibel in gleichartige Tonbilder so um, daß ihr ganzes Wesen unmittelbar zur Erscheinung kam und Gedanke, Gefühl und Ton Eins scheint. Man kann ihn in Bezug auf Erhabenheit über Händel setzen. Unter Mozarts Werken für Gesang bietet das Requiem einige erhaben gehaltene Stücke dar; so auch theilweise einige der Motetten wie: Mächtigster, Heiligster u. s. w.; doch vermissen wir jene Totalität, in welcher gleichsam die ganze Seele aufgeht und der Aufschwung ein unendlicher heißen muß. Fr. Schneider hat in seinen Oratorien: das Weltgericht, Pharao, Christus das Kind, auch für die Gattung des Erhabenschönen seinem großen Vorbilde würdig nachgestrebt und zum Theil Treffliches geschaffen. Unter den doppelchörigen Psalmen von Spohr ist der erste ein Meisterstück des sich dem Sentimentalen nähernden, doch immer noch reinen Erhabenen. Fragen wir nach Beispielen in Instrumentalwerken, werden wir wol nur einzelne Theile herausheben können, um sie mit dem Namen des Erhabenen zu charakterisiren; meist erscheint es in Verbindung mit dem Feierlichen, mit dem Edeln und Großen, und wird leicht zum Prächtigen, wie in Mozarts *Es* dur Symphonie. Sieht man von der Fülle und Größe ab, und forscht nach dem, was in einfacher Form und im Bereich eines einzelnen Instruments symbolische Darstellung der erhabensten Ideen aufstellt, so werden wir es am vollkommensten in Beet=

hovens Claviersonaten auffinden. Ich nenne von Mehreren die einzige aus *A* dur Op. 101, in welcher freilich ein falscher Vortrag das Erhabene leicht verwischen wird; denn es verschmilzt hier mit dem Sanften und Anmuthigen auf mehr als einer Stelle.

§. 56.

Betrachteten wir bisher die Arten oder Formen des Schönen, in welchen das Ideale auf den verschiedenen Stufen von der Aussprache der natürlichen Anmuth bis zur symbolischen Darstellung eines Unendlichen uns gegeben ist, so bleiben noch die Darstellungsweisen übrig, welche das handelnde Menschenleben in sich aufnehmen. Dieses läßt sich in der Wechselwirkung der Freiheit und Natur zweifach als ernstes und als heiteres erkennen, und wir gelangen im Verfolg dessen, was die Kunst aus dem Leben zu sich zieht und verarbeitet, auf das Gebiet des Tragischen und Komischen. Hier finden wir die Unterordnung des im Menschenleben Gegebenen unter gewisse Ideen und Vorstellungen, welche, wenn auch nicht den Gegenstand an sich verändern, doch eine verschiedene Auffassung desselben bewirken; weßhalb auch erklärlich wird, in wiefern dasjenige, was wir als Tragisches ernst, aber doch mit innerem Wohlgefallen aufnehmen, oder als Komisches belachen, nicht so auf alle Menschen in gleicher Weise wirkt, ja oft von dem Einen als Tragisches, von dem Andern als Komisches angeschaut wird. Innerhalb dieser Gebiete aber waltet auch der Zauber der Schönheit, und die Kunst behandelt gestaltend uud darstellend den so vom Leben dargebotenen Stoff.

§. 57.

In des Menschen Brust wohnen Schmerz und Freude, die Gefühle eines beengten, niedergedrückten, verletzten Daseyns und die Gefühle einer ungehemmten, freien, erhobenen Lebensthätigkeit. Sie auszusprechen gab die

Gottheit dem Menschen Töne und Worte, damit er das, was in ihm lebt und wirkt, den Mitfühlenden kund gebe. Aber auch ohne Beziehung auf Andere und auf sich selbst zurückgewiesen bringt der Mensch das trübe und das heitere Leben seines Inneren zur Aussprache, und erachtet diese selbst als eine Befriedigung. Diese Darstellung aber, welche in den früheren Entwickelungsperioden des Menschen nur unwillkührliche Aeußerung der Natur ausmacht, gewinnt eine höhere Ausbildung und Bedeutsamkeit, wenn sie unter schöner Form aufgenommen wird, und in dieser sowohl geistig belebt zu dem fremden Herzen dringt, als auch durch die Unterordnung unter eine Idee oder durch den Antheil an einem idealen Daseyn, schon dem, welcher ursprünglich selbst fühlt, in geistiger Erhebung befriedigt. Gewährt nun die Musik die unmittelbare Aussprache unseres Innern und schafft der Mensch sich eine schöne Musik der Freude und des Schmerzes, wie dies in der Verzeichnung der Gegenstände der musikalischen Kunst (S. 88) nachgewiesen wurde, so haben wir hier nachzutragen, in wiefern in diesen Formen die Schönheit besondere Eigenthümlichkeiten annimmt und unter Bedingungen aufgenommen erscheint. Es kommt hinzu, daß das Traurige und Heitere da namentlich eintritt, wo im Menschenleben das Verhältniß zwischen Freiheit und Natur, zwischen Innerm und Aeußerm, zwischen sinnlicher Beschränkung und geistiger Verklärung obwaltet, und das Tragische und das Komische sich ergibt, woraus dann die Frage entsteht, in wiefern die Musik in ihre Darstellung auch das Tragische und Komische aufzunehmen befähigt sey. Zu der Lösung dieser Frage gelangen wir nur nach vorausgesetzter Untersuchung über das Schöne in trauriger und freudiger Darstellung.

§. 53.

Das Traurige.

Die Traurigkeit und der Schmerz, welcher in den

vielfachen, nach Graden und Beziehungen verschiedenen Modificationen als Harm, Kummer, Angst, Wehmuth und durch andere Namen bezeichnet wird, immer aber den Zustand eines gehemmten und zerstörten Lebens in sich faßt, kann durch die Musik und den Reichthum ihrer Mittel leichter und unmittelbarer zur Anschauung gebracht werden, als durch andere Künste. Sie werden Inhalt charakteristisch schöner Darstellung, und in der Zeichnung eines solchen beengten und niedergedrückten Lebens kommt, wenn sie gefallen und genügen, d. i. geistig befriedigen soll, theils die Wahrheit, mit welcher das innere Seelenleben erfaßt wird, theils die geistige Beseelung, welche als Schönheit in ihr waltet, in Rücksicht. Wir werden alsbald anerkennen, daß eine Regel vorhanden und eine Grenze gegeben ist, deren Ueberschreitung die Schönheit aufhebt oder wenigstens der erforderlichen Reinheit entzieht. Wollte die Musik nur streng nachahmend der Natur folgen, und, da ihr sogar zur Ausprägung der heftigsten Affecte die Mittel nicht abgehen, mit der Allgewalt der Natur wetteifern, und wie Schmerzdurchdrungene schreien, heulen und wimmern, so würde sie ihr eigenes Wesen zerstören.

Alle traurige Musik kann nur auf einem doppelten Wege ästhetische Bedeutung gewinnen und wirksam zum Herzen dringen, ohne dabei ihre Würde zu verläugnen. Einmal nemlich wirkt sie durch Sympathie, welche den fremden Schmerz als einen eigenen aufnimt, und dann durch ein angeregtes Idealgefühl, in welchem die gegenüberstehende eigene Kraft und Sicherheit das Bewußtseyn geistiger Freiheit erweckt und unterhält. Die wehmuthvolle Klage und der herzzerreißende Schmerz kann immer nur das fremde Herz verletzend berühren, mithin eine unmittelbare Aneignung nicht voraussetzen lassen; in der Kunst aber, welche erfreuen und befriedigen soll, findet der natürliche Schmerz als solcher keine Stelle. Hinzukommen muß ein Höheres, welches Form, Maaß und Idealität verleiht, und so die Naturgefühle von

dem Elemente der Schönheit durchdringen läßt. Dann erfreut das also Vergeistigte auch im Schmerz, und das sympathetische Gefühl wird zu einem erhebenden. Wir vernehmen den Klaggesang gern, und eignen uns ihn mit dem reinen Interesse an, welches Menschen zu Menschen zieht und in Allem das Verwandte wiedererkennt. Wird nun überdies solch menschliches Gefühl von einem Idealen so durchdrungen, daß wir durch dasselbe, der Sphäre der Wirklichkeit entrückt, im Anschauen der Beschränkung zugleich einer unendlichen Freiheit, im schmerzvollen Daseyn uns eines Göttlichen und Ewigen bewußt werden, dann wird die Thräne zur Freudenthräne.

§. 59.

Neben der Forderung einer in schmerzvoller Musik treu wiedergegebenen Wahrheit wird also das Gesetz formaler Schönheit gültig. Daraus geht harmonische Einheit und jene Mäßigung hervor, welche dem Kunstwerk den Stempel reiner Humanität aufdrückt. Ein alle Kraft überwältigender oder in seiner Aeußerung unbändiger Schmerz verliert den ästhetischen Gehalt, welcher durch den Antheil der Phantasie verliehen wird; diese aber wird durch den überwältigenden Schmerz gebunden. Dies haben unsere Operncomponisten oft schon übersehen, und durch Uebermaaß die Schönheit verscheucht. Ausgeschlossen und ungültig muß Alles bleiben, woraus die Phantasie ein Bild zu schaffen nicht vermag; mit rohem, nur sinnlichem Stoffe befaßt sie sich nicht, weil er ihr gänzlich unbrauchbar. Das Sinnliche soll stets durch geistige Verklärung erhoben werden, wie dies Mozart vor Allen geleistet hat. Ich nenne das einzige Recitativ, mit welchem Donna Anna im Don Juan auftritt. Sie erblickt den Leichnam ihres Vaters und das liebende Kindesherz bricht zusammen; der furchtbarste Schmerz durchzuckt ihre Seele. Ich kenne kein treueres Abbild des Innern, keine in jedes Herz so tief eindringende Klage. Und wie lautet sie bei unserem Meister? Keine

Note, möchte man sagen, ohne Bedeutung, und das Ganze in einer wahrhaften Verklärung des Schmerzes, wo Nichts das Maaß überschreitet, an welches eine schöne Seele gebunden ist.

Das Schmerzgefühl hat das Eigenthümliche, daß es fesselt und Alles, was sich darbietet, in seine Sphäre zu ziehen sucht. Der Klagende dauert daher lange aus und könnte endlos werden; er erschöpft gern alles Aufgegriffene und theilt ihm die Farbe der Wehmuth mit. Dies verleitete nicht selten Componisten, ein Adagio zu großer Länge auszudehnen; doch verfehlten sie eben dadurch den Zweck sympathetischer Auffassung. Nimmer darf der Ausdruck durch eine übermäßige Länge ermatten, noch der vielleicht nicht tadelnswerthe Gedanke durch allzu häufige Wiederholung und Umgestaltung seine Innerlichkeit verlieren; überhaupt aber muß jedes anhaltende Verweilen in einem mehr und mehr Kraft consumirenden Gefühlszustande vermieden werden. Dies hat selbst Mozart nicht immer erwogen, dessen Adagio's und Andante's in einigen Symphonieen, wenn man die Zeichen der Wiederholung genau respectirt, den Hörer ermüden und lästig werden.

Die Sphäre der traurigen Gefühle ist ferner nicht umfangreich, vielmehr concentrirt sich in ihr die Kraft auf Hauptpuncte und bezieht Alles nur darauf. Nicht flatternde Bilder der Einbildungskraft, nicht kühne Combination des Entfernten hat der Künstler anzuwenden, wo er das Herz rühren will. Allein auch vermieden muß das Eintönige werden, welches leicht entsteht, wenn der Componist, in Sentimentalität verloren, seinen Gegenstand nur einseitig auffaßt. Dies haben vor Allen die Componisten der Lieder zu erwägen. Fehlerhafte Beyspiele liegen nicht fern.

§. 60.

Die Mittel für die Darstellung trauriger Gefühle bietet vorzüglich die Melodie dar. Ist diese nicht klar

und einfach, oder auch wol ausdruckslos, so geht alle Wirkung verloren. Ausschmückungen künstlicher Art, eine große Mannichfaltigkeit der Figuren, ein lebendiges Colorit und was sonst in anderen Arten des Schönen den Reiz erhöht, beleidigt hier weit eher, als es die beabsichtigte Rührung vermittelt. Wie sollen auch Verzierungen und üppige Figuren in einer Charfreitagscantate Raum finden? Man vergleiche die Cantate: der Todestag des Erlösers von C. Eberwein. Beim Gesang wird die Begleitung hier zu einem Wesentlichen; denn sie kann und soll die einfachen Melodieen verstärken und veredeln. Die Harmonie entbehrt überhaupt nicht der Kraft mitzuwirken, vielmehr ist deren Folge und Wechsel im Stande die verschiedenen Grade und Steigerungen treffend zu bezeichnen. In einer richtig geführten Modulation wird sich die Geschicklichkeit des Meisters erproben: denn jene gedrungene Einheit widerstrebt allen mit Kühnheit gewählten Ausweichungen und künstlichen Verbindungen; unvorbereitete Uebergänge vernichten überraschend die Rührung. Die Einfachheit darf freilich nicht leer und nüchtern erscheinen. Händel schrieb eine Trauercantate bei dem Tode einer fürstlichen Person, welche nun unter dem Namen Passionscantate bekannt ist; in derselben, einer seiner früheren Arbeiten, hat er dargethan, wie das Einfachste mächtig wirken und Herzen inniglich rühren kann.

Nach dem, was oben über das charakteristisch Schöne in Beziehung auf Tonarten und Tactarten bemerkt worden ist, bedarf es hier nur der Andeutung, daß unter den Tonarten Einige für die Aussprache trauriger Gefühle vorzüglich begabt sind, und die ernsteren gleich gehaltenen Tactarten allein den aus dem Gemüth stammenden Rhythmus aufnehmen. Freilich haben gewisse Tonkünstler eine schwierige Aufgabe zu lösen gemeint, wenn sie die hüpfenden Tactarten auf das Heterogenste anzuwenden versuchten. Thränen werden sie nicht entlockt haben.

Das Affectvolle im Schmerze, die plötzliche Erscheinung eines niederschmetternden Gegenstandes und was aus solcher Erschütterung für eine andauernde Stimmung hervorgeht, vermag die Musik treu und entsprechend zu zeichnen. Dabei aber verlangen wir mit Recht die sorgsamste Pflege der Schönheit, welche immer nur bei besonnener Mäßigung hauset. Seit man die Wirkung der Dissonanzen näher ins Auge gefaßt und mit stärkeren Reizen die matter werdenden Gemüther aufzuregen gleichsam für Pflicht erachtet hat, bieten die Künstler unermüdet, wenn auch meistens vergeblich, Alles auf, durch kreischende und barocke Verbindungen von Dissonanzen Gefühle der Wehmuth und des Jammers auszudrücken und zu wecken. Der Hörer findet es unschön und widrig, und wendet sich ab.

§. 61.

Ob jemals Gefühle der Wehmuth reiner, inniger und bedeutungsvoller ausgesprochen worden sind, als von Pierluigi da Palästrina in den Lamentationen, möchte von denen, welche sie in der päpstlichen Capelle hörten und darüber berichteten, wol bezweifelt werden. Auch die nachfolgenden Meister haben zum Theil Vortreffliches geliefert, was uns kund thut, in wie tiefer Brust sie den heiligen Schmerz nährten und zu welcher Klarheit sie ihn in anschauliche Bilder hervorriefen. Die Werke von Scarlatti, die Psalmen von Marcello, das Requiem von Durante enthalten Musterbilder für alle Zeiten. Namentlich bot der Text des Requiem im ersten und im fünften Satze, wenn der Componist den Chor als die Leidtragenden betrachtet und ihnen die Klage um die dahingeschiedenen Lieben zugetheilt hat, einen günstigen Stoff dar. Neben Mozart, welcher die Natur des Schmerzes ganz durchschaut hatte und ihn zu idealisiren wie kein Anderer vermochte, stehen würdig Cherubini, Häser, Winter, unter denen der erste mehr für tröstende Klage in elegischer Milde arbeitete. Haydn

schrieb sieben Adagio's, welche nach Anordnung eines Domherrn in Cadix zwischen sieben Abtheilungen einer Rede über Christi letzte Worte aufgeführt wurden. Diese geistreichen Instrumentalsätze entsprechen dem Inhalt der sieben Worte des Erlösers, alle Theile umhüllt ein Trauerflor, welcher aufs zarteste gewoben; doch eben deshalb mußten sie, zu einem Ganzen verbunden und ohne die eintretende Rede, immer nur ermüden, obgleich Haydn in ihnen den bewundernswürdigen Beweis gegeben hat, welchen Reichthum er für die Aussprache einer bestimmten Gemüthsstimmung oder eines obherrschenden Gefühls in sich trug, um sieben Sätze so ähnlicher Art originell zu gestalten. Ihnen wurde ein Text untergelegt und Singstimmen beigegeben; jener ertheilt nun der Instrumentalmusik Verständlichkeit und Deutung; diese gewähren dem freieren Gang der Instrumente gegenüber in ihrem mehr gebundenen Schritt ein Gegenbild, welches die Zeichnung bestimmter hervortreten läßt. Was aber den hohen Werth dieses Werks ausmacht, liegt in der Idealisirung des Schmerzes, welcher bald als milde Wehmuth, bald als schneidende Verletzung, bald als Freude in Thränen bezeichnet werden muß. Ueberall erblicken wir besonnene Mäßigung und Wahrheit, durchdrungen von der Idee der sich für die Brüder opfernden Liebe; der Gesang der Trauernden läßt Bekräftigung und Trost aus dem Glauben an Versöhnung und Seligkeit gewinnen, und jedes empfängliche Gemüth wird erbaut und erquickt, ohne über die Dauer einer gleichartigen Stimmung zu klagen. Beethoven hat im Adagio mehrerer Sonaten unnachahmliche Meisterwerke geliefert und seine Vertrautheit mit dem menschlichen Herzen beurkundet.

§. 62.

Das Tragische.

Schon nach dieser vorausgegangenen Erörterung ergibt sich, daß das Traurige nicht ohne Weiteres den

Namen des Tragischen annimt und überhaupt beide Begriffe nicht ohne Nachtheil vertauscht werden können. Tragisch nemlich nennen wir das, was den Menschen und die Menschenthat von jener erhabenen Seite darstellt, auf welcher in dem Wechselverhältniß und dem Widerstreit oder in dem Kampfe mit einem Aeußern (heiße dies Nothwendigkeit der Natur, oder fremder Wille, oder Gewalt der eigenen, aber sich fremd werdenden Seelenkraft in Affect und Leidenschaft, oder Schicksal) des Menschen freies Wesen zur Einigung mit dem Ewigen und zur Verklärung gelangt, sey es durch bittern Schmerz oder Tod. Mit dem Begriff des Tragischen umfassen wir nemlich eine ideale Ansicht vom Menschenleben und von der Menschenthat, und setzen voraus, daß alle menschliche Freiheit darnach strebe, mit den ewigen Gesetzen des Daseyns eins zu werden, und alles entgegenstrebende Aeußere doch nur mitwirkt, dieser Freiheit zu der Einheit mit dem Ganzen zu verhelfen. Der Mensch tritt handelnd immer in ein kämpfendes Wechselverhältniß zur Natur und verlangt nach Einstimmung in die große Weltharmonie durch Ausgleichung aller Dissonanz und in der endlichen Verklärung seines Geistes. Diese ernste und erhabene Ansicht schließt das Tragische in sich, daher wir auch mit einem kurzen Worte das Tragische als die Verklärung des Schmerzes benennen könnten. Wo nun der Mensch als Urheber eines Vergehens auftritt, oder in heftiger Leidenschaft verloren geht, ist er dadurch selbst noch nicht tragisch, und der blos Leidende gewährt immer nur einen traurigen Anblick. Jenen trifft verdiente Strafe, diesen die Theilnahme des Mitleids. Wo dagegen der Mensch im Conflict des Erdenlebens entweder ausdauernd Leiden duldet und Opfer bringt für ein Höheres und in Reinheit der Gesinnung, wie Iphigenia, Camilla, Alceste, wo er in der Leidenschaft für ein vermeintlich höchstes Gut kämpft, wie Prometheus, Wallenstein, wo er in diesem Wahn ein Vergehen auf sich ladet und der Büßung der Schuld

nicht entgehen kann, wie Macbeth, und er in allem diesen eine Läuterung und Verklärung findet, so daß in ihm ein Ideales kenntlich, das scheinbar Verlorene gerettet wird, und über allem irdischen Kämpfen und Ringen der Himmel seine Freistatt aufthut, da erscheint er und sein Handeln tragisch. Dasjenige also, was in tragischer Darstellung enthalten wird und wie es in dem Innern des Beschauers wiederscheint, macht ein Doppelgefühl aus, indem die schmerzlichste Trauer tief niederbeugt, die Verherrlichung auf den höchsten Standpunct der Menschheit erhebt; denn es feiert die höhere oder göttliche Natur in dem Menschen, die wol in den Irrgängen des Lebens verloren gehen, nie aber vernichtet werden kann, einen erhaben schönen Sieg.

Nicht ist hier der Ort, die Grundansicht vom Tragischen weiter auszuführen und die Verwandtschaft des Tragischen mit dem Erhabenen nachzuweisen. Nur bemerkt werde, daß auch das Sentimentale mit demselben verschmilzt. Rührung ist Beiden gemein. Das Traurige, welches in dem Tragischen gleichsam als der irdische Bestandtheil liegt, kann nur den unmittelbaren Erfolg in Thränen gewähren; die tragische Erhebung dagegen ist Leben und Freude im Idealen, wo die Bedingungen des Mitleids verschwinden. Mit dem Grundcharakter dieser Gefühle aber, dem Erhabenen, verbindet sich die Anwendung aller Formen der hohen Schönheit, des Großen, des Furchtbaren, des Wunderbaren.

§. 63.

Da das Tragische nur in Bestrebung und Handlung existirt und auf einer Grundansicht des denkenden Verstandes von der Bedeutung des Menschenlebens beruht, so kann es in der Musik, welche weder die Handlung selbst, noch die unterlegte Ansicht des Denkens darzustellen im Stande ist, nur da gefunden werden, wo Gemüthszustände der handelnden und leidenden Menschen zur Aussprache kommen. Dies geschieht am klarsten und

bestimmtesten, wenn das Wort den Tönen zur Seite steht, oder im Gesang, und zwar entweder in dramatischer Form, oder in der epischen Erzählung der Ballade, oder in dem lyrischen Gedichte, welches die inneren Bewegungen als zuständliche in Worten anschaulich macht. In der reinen Instrumentalmusik kann immer nur die Zeichnung von Zuständen Raum finden, in sofern in ihnen der Gedanke zum Gefühl wird und sowohl die Nacht des Leidens und das innere Zerwürfniß leidenschaftlicher Bestrebung, als auch die Läuterung und Verklärung des Irdischen zu einem erhellten harmonischen Daseyn durch Töne und deren Verbindungen angedeutet werden kann. Abstrahiren wir nun von dem, was im Tragischen nur durch die Poesie vollständig und klar behandelt werden kann, und was die Beurtheiler vorhandener Werke, auch die gebildeten, gewöhnlich mit dem in der Musik selbst Möglichen verwechseln, so sehen wir der Musik das Heftige, Kraftvolle, wie das Schmerzliche und Leidensvolle zu einer symbolischen Darstellung anheimgegeben, und die Gesetze, welche für schöne Darstellung des Großen, Pathetischen und Erhabenen wie des Traurigen gültig sind, treten hier wirksam ein, wie die gleichen Mittel verwendet werden. Damit aber die Darstellung sich nicht ins Allgemeine verliere und die tragischen Situationen nicht bloß als individuelle erscheinen, dafür hat die Kunst charakteristischer Schönheit zu sorgen. Man wende hierbei nicht ein, eine solche Beschränkung sey für die Musik nicht zuständig; denn wol könne man ein ganzes Menschenleben in allen seinen Ereignissen und Schicksalen musikalisch schildern, wie man Bataillen sogar und Ungewitter gezeichnet habe. Solche Urtheile gehören zu der Betrachtung über die Grenzen der Kunstsphäre, und längst sollte man diese mit Genauigkeit festgestellt haben, um nicht, wie täglich bei Beurtheilung von Opern geschieht, dem Componisten das Verdienst oder die Fehler zuzutheilen, welche nur Sache des Dichters seyn können. Wir haben von der

musikalischen Zeichnung der Charaktere und der dramatischen Handlung da zu sprechen, wo uns die Oper und deren Gesetze zur Untersuchung vorliegen. Hier ist nur anzudeuten, in wiefern das Tragischschöne auch in dem Bereich der musikalischen Kunst Raum und Mittel finde.

§. 64.

Zuerst fällt der tragischen Musik die Zeichnung großer und starker Leidenschaften zu. Einmal aber sind nur jene Leidenschaften zu wählen, welche mit der Energie noch Würde verbinden. Bei solchen nur kann die Musik die Schönheit der Form behaupten, welche nimmer ohne würdevolle Einheit besteht; sie wird aber dann um so mehr durch Wahrheit wirksam seyn, je gediegener der Inhalt selbst ist. Eine zweite Forderung richtet sich an strenge und genaue Charakterisirung; denn tragisch wird die Leidenschaft nur durch die eigenthümliche Beziehung auf ein besonderes Strebeziel. Gretry wollte behaupten, es besitze die Musik für alle Leidenschaften nur eine beschränkte Ausdrucksweise, und werde daher zu Wiederholung genöthigt; denn alle Verzweifelnden seyen sich gleich, alle Art leidenschaftlicher Liebe habe nur einen Charakter. Das Gegentheil hiervon liegt am Tage, da ja die leidenschaftliche Erregung in jedem Individuum eine besondere Gestalt nach den eigenthümlichen Bedingungen annimt, und das Allgemeine in der Natur nie dem Künstler in Hinsicht der Originalität der Erfindung hinderlich werden darf. Die untrennbare Verschmelzung des Allgemeinen und Besonderen macht die vorzüglichste Aufgabe der Kunst aus.

Ein Zweites, was der musikalischen Behandlung zukommt, ist die tragische Situation sowohl in dem gegen das Schicksal (unter welchem Namen wir alles Aeußere, der Freiheit Gegenübergestellte begreifen) anstrebenden Kampfe selbst, als auch in der Katastrophe, welche auf dem einen Puncte zum Untergang, auf dem anderen zur Verklärung des Irdischen führt. Die Musik

zeichnet das Heroischstarke und fest Ausdauernde in dem nach Entscheidung ringenden Seelenkampfe; sie ist vermögend, die Gefühle laut werden zu lassen, welche den Leidenden bedrängen und ihn bei dem Sturze in den Abgrund begleiten.

§. 65.

Diesen Stoff nimt die Kunst nur nach der Bedingung auf, welche ihn eigentlich erst zum tragischen werden läßt, daß nemlich die Darstellung durchaus eine ideale Beseelung gewinne, der höhere Aufschwung nicht mangle und dem Beschauenden in dem individuellen Bilde eine Weltanschauung aufgehe. Das Tragische hat nemlich seine Heimath nur in einer höheren Sphäre. Und diese höhere geistige Sphäre muß für die Kunst auch die der Schönheit seyn. Viele haben dies übersehen und gemeint, das Tragische werde in kraftvollen oder in grausen und barocken Darstellungen auch ohne Schönheit erreicht, und vollkommene Genüge geschehe in einem dramatischen Stücke, wenn der Held und sein Gesang nur tobe und brause oder das Gräßliche bis zum höchsten Grade gesteigert werde; ja sie behaupteten wol, ein Componist der Balladen habe vor Allem nur darauf hinzuarbeiten, daß dem Hörer bei den grellsten Dissonanzen und den schroffsten Wendungen Schauer durch die Glieder riesele, und derselbe vergeblich sich bemühe, die häßlichen Bilder los zu werden. Solche Lossagung von der Bedingung des Schönen vernichtet das Wesen des Tragischen. Daraus nun geht für diese Art der Darstellung auf dem musikalischen Kunstgebiete die höchste und schwierigste Aufgabe hervor; denn in dem Tragischen wirken alle Elemente des Schönen gleich wesentlich und entscheidend. Die formale Schönheit läßt in dem Tragischen Einheit und harmonische Verschmelzung der Gegensätze finden, das charakteristische Element malt das Leben mit der Farbe des Lebens, das ideale ertheilt den Anhauch höherer Bedeutung. Don Juan im Leben

und in dem Gedichte ist wenig poetisch; Mozart hat ihn durch seine Musik idealisirt und zu einem tragischen Helden gemacht, indem er den reichen Inhalt entfaltete und in die Worte mehr legte, als sie an sich enthielten.

§. 66.

Die Mittel, welche die Tonkunst benutzt, gewährt auch hier sowohl die Melodie, als die Harmonie, doch tritt diese vermöge der Energie im größern Umfang vollwichtiger und um so wirksamer hervor, als durch sie zugleich der Verstand bethätigt wird und die Phantasie einen weitern Spielraum gewinnt. In Glucks Werken kann man wahrnehmen, was eines Theils durch das Melodische für tragische Darstellung geleistet, und wie andern Theils Harmonie herangezogen wurde, um das kräftigere Mittel darzubieten. Kühne Tonverbindungen und freie Ausweichungen darf der Componist für seine Zwecke benutzen; ihm ist vergönnt das Große bis an das Gigantische zu erhöhen, und wenn nur der innere Zusammenhang sich bewährt, selbst scheinbar abgerissene Ideen an einander zu reihen. Auf den Hauptpuncten wird er sich eines glühenden Colorits bedienen und seine Bilder reich ausstatten, doch den Schmuck nicht als eine Beigabe betrachten, vielmehr alle äußeren Hülfen nur auf den Totaleindruck, welchen Umriß und Farbe zusamt hervorbringt, beziehen. Die Hauptforderung an den tragischen Tondichter lautet dahin: er müsse Alles, was Handlung und Begebenheit heißt, in Gefühl umwandeln, und in diesem den Wiederschein einer ganzen innern, aber idealen Welt darstellen. Daher darf auch im dramatischen nicht die Musik neben dem Texte herlaufen, und nicht blos als dessen Verbrämung gelten, wie so häufig in neuerer Zeit sich ergeben hat. Leicht unterscheiden wir eine blos declamatorische Musik, welche leere Formeln ohne Wahrheit enthält, und wol im Stande ist Bravourarien da eintreten zu lassen, wo das Gemüth nur die einfachste Aussprache erheischt, von einer charak-

teristischen, welche Schritt vor Schritt der Handlung folgt und über die innern Begebenheiten nicht hinausgeht. Wird ein ganzes Leben zum Bilde, wie in der Oper, so beginnt das Tragische nicht etwa da erst, wo das Schicksal hereinbricht und der Held seinem Fall zueilt, also nicht mit dem letzten Acte, sondern schon in dem Früheren und Ersten liegen die Keime der Enwicklung, welche auch der Tondichter sorgsam beachten muß.

Da, wo Betrachtung und Gefühl in Eins fällt, besitzt die Musik eine Form, in welche geschickte Meister ihren größten Reichthum tragischer Kunst niedergelegt haben, das Recitativ. In ihm spricht das Innere klar und vollständig sich aus, und man darf nicht voraussetzen, daß bei einer vermeinten Unterordnung des Musikalischen dem Gefühl das Organ mangele. Spohr hat durch Recitative mehr Innerlichkeit hervorgehoben als durch reinen Gesang, wie im Anfang des dritten Acts der Jessonda.

§. 67.

Sollen diejenigen Meister von uns genannt werden, welche im Tragischen Musterbilder aufgestellt, so würde es passender seyn aus den vorzüglichsten Werken die einzelnen Partieen herauszuheben, welche diesen Charakter vor Allem erkennbar machen. Unsere neuere romantische Dichtung und die Meinung, daß eine Oper nicht ganz ernst und tragisch seyn dürfe, sondern auch Heiteres und selbst Komisches beizumischen habe, ließ von dem Wege ablenken, welchen Gluck eingeleitet hatte. Lange Zeit hindurch wurde in Italien alle höhere künstlerische Leistung auf die ernste Oper verwendet, um Virtuosen zu glänzender Beschäftigung und zu Ruhm zu verhelfen, bis Gluck in seinem höhern Alter die Bedeutung und das Gesetz tragischer Darstellung begriffen und in seinen beiden Iphigenien, in Alceste und im Orpheus Werke aufgestellt hatte, in welchen er die Wahrheit des Lebens mit der höheren Ansicht, die dem Tragischen zum Grunde

liegt, vereinigte und so aus vielfachen Theilen ein großes Ganzes bildete. Er aber hat stets, was er schuf, mit einem Seelenadel ausgestattet, welcher, der Schönheit vertraut, Herz und Geist seiner Hörer zugleich an sich zog, und wenn er auch noch nicht ganz von dem damals in Frankreich geltenden declamatorischen Stil fern blieb, so blickte überall sein Streben nach objectiver Wahrheit durch, ohne welche ein Tragisches im Drama nicht besteht. Was Mozart in dieser Gattung zu leisten vermochte, besagt hinlänglich sein Don Juan. Mit tiefem Blick nicht blos ins Menschenherz, sondern auch in das Schicksalsbuch der schwachen Menschheit faßte er den Charakter des in der Weltlust verlorenen, ursprünglich aber für das Bessere empfänglichen Don Juan richtig und wahr auf, ertheilte ihm in der musikalischen Zeichnung ein zartes lebendiges Gefühl, welches dieser aber mißbraucht und überall in Begierde es umwandelnd zum Verführer und, weil ihn Nichts im Leben befriedigt, endlich zum Verächter alles Ehrwürdigen und Edeln wird. Der Frevel an dem Heiligen erschien dem Tondichter als das, was er war, nemlich als der Punct, von welchem aus der nächste Schritt nur zum Versinken in den Abgrund führt. Wie Don Juan hinabstürzt, abgesehen von der um des Theaterspectakels beigefügten Höllenscene (welche Morlacchi in Dresden einsichtsvoll ausläßt) konnte keine Hand wahrheitsvoller und erschütternder zeichnen; der in den meisten Aufführungen ausgelassene Schluß, in welchem gleichsam Sühngericht auf der Erde gehalten wird, mag immerhin vom Dichter des Operntextes geistlos behandelt seyn, Mozart hatte dessen Nothwendigkeit zur Befriedigung der Gemüther eingesehen und musikalisch mit ergreifender Wirkung als einen wesentlichen Theil ausgestattet. Nach Mozart nennen wir Cherubini, welcher in seiner Oper Medea ein wahrhaft großes Werk geschaffen hat, wenn auch nicht genug anerkannt von unserer Zeit. Bewundernswürdig ist die Zeichnung der eifersüchtigen Rache Medeas, ihr durch Jasons Verach-

tung bis zur Wuth gesteigerter Schmerz, ihr Schwanken zwischen der Mahnung des liebenden Herzens und der verstoßenen Mutterliebe, der Irrwahn des unseligen Mordes und ihre eigene Vernichtung. Alles dies führte eine kühne, aber sichere Meisterhand aus. Beethovens Fidelio heißt zwar ein bürgerliches Drama, aber enthält einen tragischen Stoff, welchen der geniale Künstler mit hoher geistiger Würde geziert und in eine ideale Sphäre erhoben hat. Wie die Composition des ganzen Werks beurtheilt werde und wie diese Oper mit Recht eine tragische heiße, fällt einer andern Betrachtung anheim. Der starke Muth, welcher Alles, auch das Leben, für die Treue zu wagen vermochte, der unermüdete Kampf des Geistes mit feindseligen irdischen Mächten, die Läuterung des gediegenen Erzes in der Feuergluth des Schmerzes wurde von Beethoven durch das ächteste tragische Pathos zu einem ewig bewundrungswerthen Kunstideale. Wäre Fidelio keine Tragödie, könnte es Iphigenie auf Tauris auch nicht seyn. Wenn daher schwächere Gemüther sich von der grausen Macht des Unglücks und der einstürmenden Gefahr niedergebeugt fühlen mögen, so wird jede kräftige Seele beim Anschauen eines solchen Gottesgerichts und der triumphirenden Tugend erhoben und beseligt werden. Unter den tragischen Zeichnungen durch Instrumenfalmusik gedenke ich der Ouvertüre zum Faust von Spohr. In dem mit Kraft und großer Kunstkenntniß durchgeführten Allegro liegt uns das zerfallene Leben einer an sich nicht unedlen Natur, des an die Lust der Erde hingegebenen Fausts (denn so nur faßte der Dichter diesen Charakter), gleichsam unmittelbar vor Augen; das Largo zeigt die noch einmal in sich einkehrende Seele voll Bewußtseyn und schmerzlicher Reue; drauf gewahren wir noch im Fugato ein Emporstreben, was wir wol auch als eine Rückkehr zum Guten deuten können, allein es ist dies doch nicht ein reiner Seelenzustand; die aus dem ersten Allegro sich einmischenden Figuren verrathen den noch

nicht ganz verdrängten alten Feind, der auch wirklich im letzten Allegro furchtbarer als je hervorbricht und unerrettbar dem Untergang zuführt.

§. 68.

Das Freudige und Heitere.

Wenden wir uns auf die Gegenseite, welche dem Tragischen das Komische gegenüber stellt, so haben wir ebenfalls den Weg dahin durch das Gebiet heiterer froher Gefühle zu nehmen. Dies Gebiet hat zwar nicht geringeren Umfang als das der traurigen und beengten Gefühle, aber die Abstraction vermag hier nicht die Zustände so genau zu unterscheiden, weshalb die Sprache auch weniger Worte für die Bezeichnung besitzt.

Fühlen wir uns durch einen Gegenstand, er sey unmittelbar oder mittelbar durch Vorstellung gegeben, in einen Seelenzustand versetzt, welcher Befriedigung und ungehemmte Thätigkeit, oder sogar freiere Belebung und Erweiterung in sich schließt, so benennen wir dies Gefühl mit dem allgemeinen Namen der Lust oder der Heiterkeit. Die Aufstufung der Grade führt dann verschiedene Benennungen mit sich; eben so auch die Beziehung der Lust auf den Gedanken eines Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen. Im Befriedigtseyn und in der Lust am Vergangenen wird die Zufriedenheit kenntlich, in der Gegenwart durchdringt uns Fröhlichkeit oder Freude, auf das Zukünftige bezieht sich die Hoffnung, in welcher der Gedanke den Genuß voraus nimt und vergegenwärtigt, was erscheinen wird oder soll. In allen diesen Zuständen, in welchen wir ein Gegebenes unmittelbar ergreifen, und entweder in der Welt sinnlicher Erscheinungen verweilen, oder zu einem übersinnlichen Daseyn aufstreben, erhöht sich die Belebung und Erweiterung von der Heiterkeit bis zur Ausgelassenheit in einer nicht scharf zu begrenzenden Gradverschiedenheit.

Dieses innere Leben spricht Musik treuer und kennt-

licher aus als die Worte der Rede, und die heitere Bewegung des Innern wird unmittelbar zur Tonbewegung, indem das Gefühl nothwendig und unwillkührlich in Töne übergeht, um zur Erscheinung zu werden. Der Fröhliche singt oder macht auf irgend eine Art Musik, um sich auszuleben, und jedem Tanz und jeder aus Freude stammenden körperlichen Bewegung liegt ein Musikalisches zum Grunde. Diese Darstellung wird aber ein Gegenstand des geistigen Wohlgefallens, wenn sie schön ist, oder der Idee der Schönheit untergeordnet, von ihr durchdrungen erscheint, mithin freie, geistige Beseelung in sich faßt. Auch die traurigen Gefühle und das Tragische führt, wie wir sahen, in der Kunst zur Freude am Unendlichen; der Weg aber ist verschieden von dem, welcher den Beschauer aus dem erhellten Daseyn der Fröhlichkeit zu den Ahndungen einer unbedingten Beseligung gelangen läßt. Hier waltet ein unmittelbarer Antheil am Leben, dort wird eine Entbindung von der fesselnden Gegenwart vorausgesetzt. Dennoch erweist die Erfahrung, daß in der musikalischen Kunst das Schaffen des Heiteren und Freudevollen, namentlich in den höheren Graden schwieriger ist, als die Aussprache trauriger Gefühle. Die vorzüglichsten Meister haben dies gezeigt. Man vergleiche zum Beispiel in Beethovens bewundertem Gesang, Adelaide, den ersten und zweiten Theil, und man wird eingestehen müssen, daß das Allegro weder im Verhältniß der Kraft und Innerlichkeit, noch in der Wahrheit des Ausdrucks dem Adagio gleich kommt.

§. 69.

Das Gefühl der Zufriedenheit verlangt durch seine Natur eine ruhige Darstellung. Es bezieht sich auf einen schon vorhanden gewesenen Zustand, in welchem die Lebensmomente zu einer befriedigten Einheit verbunden waren. Die Heftigkeit des Affects bleibt ausgeschlossen, keine Störung entsteht durch Andrang der Begierde;

das Genügsame spricht aus allen einzelnen Theilen, ohne deshalb in Mattheit zu verfallen. Wie die gesprochene Rede des Zufriedenen ruhig und durchaus gemäßigt lautet, so auch die Musik, welche ein solches Inneres kund gibt. Was hierbei das Wirksame ist, wird in der schönen Melodie und im Rhythmus enthalten. Ein klares reines Tonbild verlangen wir zu schauen. Kaum bedarf es der besonderen Nachweisung, wie unsere neuesten Componisten vorzüglich in Liedern fehlen, und bald im Verbrauch künstlicher Mittel und einer überfüllten Harmonie, bald durch einen fremdartigen Schmuck und durch sinnliche Reize der Wahrheit und charakteristischen Schönheit Eintrag thun. Nicht minder lassen sich Beispiele in Instrumentalsätzen auffinden, wo der festzuhaltende Charakter des Andante durch allerlei unschicklichen Aufputz verunstaltet worden ist.

Den Bereich, in welchem die für eine ruhigere Gemüthslage tauglichen Mittel des Ausdrucks liegen, bilden namentlich die Mitteltöne und Mittelstimmen. Die hohen Töne enthalten zu viel Licht und sind nur in rascher Bewegung, oft nur sprungweis zu erreichen. Man könnte die Altstimme die Stimme der Zufriedenheit nennen. Sie wird auch immer wohlthuend und beruhigend wirken, wenn ihr weder in Höhe noch in Tiefe zu viel zugemuthet wird.

§. 70.

Das Gefühl gewinnt eine höhere Steigerung in gegentheiligen Vorgängen und durch den Contrast, wenn Befreiung aus einem gebundenen Zustande statt findet, oder eine Beklommenheit und Angst oder eine Trauer vorausging, oder eine Gefahr glücklich überwunden wurde. Hier bewährt sich die geschickte Hand des Meisters theils bei dem Uebergange, welcher nicht schroff seyn darf, theils in der auch bei einer größeren Lebhaftigkeit zu erhaltenden Mäßigung. Wenn irgendwo, hat Mozart seine hohe Kunstfertigkeit darin bewährt, daß er mit

der feinsten Beobachtung des Naturgemäßen in den Symphonieen dem Allegro ein Adagio vorausschickte, oder an dieses die Menuett anschloß und alles Barocke vermied; weshalb man auch den Charakter der heiteren Sätze verkennt, wenn man meint bei ihnen Alles durch ein flugschnelles Tempo zu vermögen.

Keiner Kunst wird so gelingen die allmälige Erhellung der Seele und die Entfaltung der vollen Blüthen der Freude zu malen als der musikalischen. Wir werden durch die vernommenen Töne gleichsam in lichtere Räume emporgetragen. Vortrefflich hat dies Mendelssohn in der Ouvertüre: Meeresstille und glückliche Fahrt, geleistet.

Das lebhafteste und stärkste der frohen Gefühle ist Product der Gegenwart. Es beginnt von der kindlichen scherzenden Freude, spielt durch die mannichfaltigen Formen der Lustigkeit hindurch und wächst bis zum Jubel aus voller Brust und bis zur dithyrambischen Ausgelassenheit. Die Liebe in ihrer Beglückung gewinnt und spendet hier die reichsten Gaben; die Güte, das Wohlwollen, die Dankbarkeit werden von freudiger Belebung durchdrungen. Und in allen diesen vielfach nüancirten Formen folgt die Musik dem Gefühl am treusten, als Allegro, Scherzo, Presto. Auch der Scherz wandelt sich in Lustgefühl um, indem er in der Verbindung der Bilder der Phantasie ein lebendiges Spiel übt, und dieses Spiel in unser inneres Leben übergeht, und da aufgefaßt auch in Tönen aussprechbar wird.

Bei fröhlicher, herzlich heiterer Musik denkt Jeder an Haydn's Vorbild, dessen ganzes Wesen nur Zufriedenheit und Freude war und der in diesen andauernden Gefühlen sich sogar bisweilen vergaß, so daß er in der Messe No. 2 ein Kyrie eleison in einer lebensfrohen, fast lustigen Melodie anstimmen ließ. Im Rondo der Symphonie hat ihn, was den Ausdruck der Fröhlichkeit anlangt, Keiner übertroffen; in seinen geistlichen Compositionen sprach er offen das Bekenntniß aus, daß er

seinen Gott nur in Freude und dankvollem Jubel preise und anbete. Doch mangelte diesem fröhlichen Sinn nicht die Besonnenheit und Mäßigung, und nie wurde die Schönheit in ihrem formalen Wesen durch excentrische Abschweifung verletzt; er tändelte, scherzte, ward muthwillig, jubelte immer nur in einer mit Anmuth vertrauten Weise, und doch zugleich mit einer unerschöpflichen freien Phantasie. Man irrt aber in jener modischen Täuschung, wenn man glaubt das Lebhafte in Haydn's Werken durch bloße Geschwindigkeit im Vortrag zu erreichen, und die zartesten Umrisse durch eine unkräftige Flüchtigkeit verwischt.

§. 71.

Die beglückende oder befriedigende Zukunft erfaßt das Gefühl als Hoffnung. Diese ist bald unbefangen der Ferne zueilend und von Vertrauen erfüllt, bald mit lebendigerem Streben verbunden, bald aber auch unsicher und sehnsuchtsvoll. Jene wählt einen heitern, offenen Ausdruck und wird doch immer verrathen, daß der Blick in eine weitere Ferne gerichtet ist; diese dagegen nimt leicht die Farbe des Sentimentalen an. Dies Alles nicht allein mit entsprechender Wahrheit, sondern im Schmucke der Schönheit veredelt darzustellen, vermag vollkommen nur die Musik, wenn sie in anschwellenden Tönen, in gebundenen und mehr und mehr gesteigerten Melodiegängen, in einem wellenartigen Rhythmus das allmälige Zustreben und Erreichen einer erhellten Zukunft sich abspiegeln läßt. Man vergleiche, wie es Andr. Romberg in Schillers Glocke gelang.

§. 72.

Das Lächerliche und Komische.

Stammt das Lustgefühl aus dem, was unser geistiges Daseyn erregend und erweiternd berührt und unserer geistigen Kraft einen freien Spielraum eröffnet, so kann das Innewerden des Aufschwungs unserer beschwingten

Thätigkeit, oder unsere Freude auch da gewonnen werden, wo wir durch ein Gegentheiliges oder Contrastirendes, oder im Widerspiel der Dinge zu dem Gefühl unserer eigenen geistigen Existenz als einer unberührten und unbeschränkten Kraft und eines sicheren Bestandes gelangen. Diese Heiterkeit erstreckt sich als Bewegung bis in das Physische und äußert sich im Lachen nach verschiedenen Graden. So ergibt sich das Lächerliche, bei welchem eine zweifache Frage zur Beantwortung vorliegt; denn mit der Bestimmung dessen, was das Lächerliche ist, muß auch die Angabe, wie es sich zu dem Komischen verhält, und ob es überhaupt in den Bereich des Aesthetischen und des Schönen falle, verbunden werden. Wir können hier für das Letztere im Voraus feststellen, daß in der Kunst das Lächerliche zum Komischen verwendet wird, Beides aber verschieden ist. Im Leben finden wir sie nicht selten getrennt, obschon eine ursprüngliche Verwandtschaft auch wieder eine Verschmelzung Beider möglich macht; in der Kunst aber kann nur eine Behandlung des Lächerlichen für komische Zwecke statt haben. Die Theorie wird freilich hierüber immer nur allgemeine Bestimmungen zu ertheilen vermögen, weil in der Anwendung die Uebergänge und Umgestaltungen nicht genau erfaßt werden können und die dabei betheiligten Seelenthätigkeiten so in einander greifen, daß eine genauere Nachweisung des zu trennenden Wesens nicht immer glückt.

§. 73.

Auf keiner Stelle der Aesthetik liegen so vielfache Versuche einer allgemeinen Bestimmung des Wesens vor, als über das Lächerliche und Komische; auch hat nirgends die Meinung so kühn das von Anderen Ausgesprochene als irrig und verfehlt verworfen; dennoch ist die Ausgleichung der verschiedenen Ansichten darum von geringerer Schwierigkeit, weil die versuchten Begriffsbestimmungen fast insgesamt einen Theil des Wahren, nur

von einer Seite aufgefaßt, enthalten, und in ihnen nur Begriffe wechseln, welche aus einer besonderen philosophischen Grundansicht entnommen, immer nur einem und demselben Wesen zufallen; wie wenn hierbei der Eine dasjenige als das Ideale bezeichnet, was dem Anderen das Erhabene heißt. Wir können, ohne eine weitere Ausführung zu geben, auf das Allgemeine uns beschränken, da die abzusteckenden Grenzen für die musikalische Kunst scharf gezogen werden können und einen nicht eben großen Umfang erblicken lassen, innerhalb dessen das Lächerliche und Komische zur Anwendung kommt. Vergönnt wird seyn, dasjenige, was ich bei anderer Gelegenheit als meine Ansicht ausgesprochen habe, hier zum Theil wörtlich zu wiederholen, ohne auf Widerlegung der gegentheiligen Meinung einzugehen. Unter den vorhandenen Theorieen bleibt unläugbar die von Stephan Schütze gegebene die richtigste und für Erklärung einzelner Fälle zureichende.

§. 74.

Das Lächerliche, mit welchem wir nicht Alles, was Lachen erregt, benennen (denn auch der körperliche Kitzel und der Aerger und die Verachtung erzeugt Lachen), ist das, worin an sich ungereimte, disparate und zweckwidrige Dinge unerwartet und zufällig zusammentreffen, oder wo das, was entfernt und widerwärtig erschien, zu einer gemeinsamen Wirksamkeit plötzlich und gegen Erwartung sich verbindet. Was sich nicht reimt, kann das Gegentheil vom Zweckmäßigen und vom Gewöhnlichen ausmachen, und beruht mithin in einer Abweichung von dem Gesetz und der Regel, welche Natur oder Gewohnheit aufstellen. Dies nannte Batteux den Contrast, Büsching das Unregelmäßige und Unschickliche. Allein nicht jede Abweichung vom Regelmäßigen und vom Vernünftigen hat eine lächerliche Bedeutung; es muß das Unerwartete und Zufällige dazukommen. Der Zusammenhang der Dinge läßt nemlich ein Anderes erwarten; dagegen

spielt der Zufall sein freies Spiel. Und so wirkt das Lächerliche plötzlich und überraschend und die gespannte Erwartung wird mit einem Mal in Nichts verwandelt; was sich ergibt, beurkundet eine andere gestaltende Kraft, als die wir kannten. Nicht immer zeigt sich da der Gegensatz eines Erhabenen und Niedrigen, welche nach Anderer Ansicht collidiren sollen; oft greift das Ungereimte bis ins Absurde hinüber. Hierbei aber kommt eine zweifache subjective Bedingung in Rücksicht. Einmal darf das Zusammentreffen ungereimter Dinge nicht uns selbst berühren, oder uns zu nahe rücken; denn soll es nicht unser Gemüth sympathetisch in Anspruch nehmen, so müssen wir über dem Lächerlichen stehen, oder es löst sich in ein Verletzendes auf. Dies hat schon Aristoteles gelehrt. Zweitens aber hängt die Existenz des Lächerlichen von dem Standpunct überhaupt ab, den wir in intellectueller Hinsicht zu dem Gegenstand einnehmen. Wie sollte auch sonst erklärt werden können, daß Vieles Vielen nicht lächerlich vorkommt, und der Eine bei demselben Gegenstand laut auflacht, welcher einen Anderen in Nachdenken oder in Mitleiden versetzt? Das Ungereimte verliert durch vorausgenommene Zwecke und durch längere Gewohnheit seine lächerliche Wirkung; denn in beiden Fällen ist Erwartung nicht vorhanden und eine Täuschung nicht möglich. Dasjenige aber, was bei einer wider Erwartung wahrgenommenen Abweichung vom Regelmäßigen und Schicklichen uns Freude und Ergötzen erregt, und so uns reizt, daß dieser geistige Reiz sogar in den Körper hinüber wirkt, ist das Lustgefühl unserer eigenen Geistesstärke, welche über den Widerspruch erhoben nun die Einheit faßt und in aller Täuschung sicher steht, aber bei dieser Wahrnehmung und dem Zuströmen der Gedanken eine vielfache Thätigkeit gewinnt. Wo nemlich im Leben leicht bewegte Kräfte sichtbar werden und so ein ungehindertes Wechselspiel eintritt, da ist der Eindruck Freude als Anregung des Selbstgefühls eines erweiterten Daseyns in

uns, die wir jenem Spiele zuschauen. Diese Freude äußert sich im heitern Lächeln, welches mit dem Grade der Erregung wächst. Wo nun überdies in diesem Wechselspiel entgegengesetzte Dinge wider alles Erwarten sich verbinden, das, was entfernt liegt oder widerwärtig scheint, dennoch gegen alle Vormeinung zu einer gemeinsamen Lebensthätigkeit oder auch nur zu einem anschaulichen Ganzen sich eint, da erhöht sich der Grad jener Freude bis zum Affectvollen und jenes Lächeln wird zur lachenden Lust.

§. 75.

Wenden wir uns zu den Lehren der neuesten Schule, so vernehmen wir, das Lächerliche und das Komische sey mit dem Häßlichen ursprünglich verwandt, oder es werde in demselben die Schönheit aus der Häßlichkeit hergestellt und von der ihr eingeborenen Anlage zur Häßlichkeit gereinigt, Worte, aus denen ein Ungeweihter schwerlich einen gesunden, klaren Gedanken herausfindet, indem das Häßliche auf dieser Stelle immer nur als eine Entartung des Lächerlichen betrachtet werden muß. Doch wird auch da, wie überall, dem Lächerlichen zur Bedingung gestellt, daß es, um eine ästhetische Gültigkeit zu erhalten, zu einem Schönen werden müsse. Dies aber wird es, indem geistiges Leben es durchdringt und das in ihm enthaltene Widersprechende sowohl unter einer freien Form aufgenommen, als auch von charakteristischem Leben durchdrungen erscheint; denn wo in dem Lächerlichen eine Berechnung des Verstandes und ein Mangel geistiger Beseelung sichtbar wird, fällt auch das ästhetische Wohlgefallen von ihm ab, und es kann höchstens ein Interesse des Verstandes gewähren. Läßt sich nun auch ein Standpunct denken, von welchem aus die ganze Menschenwelt als lächerlich aufgefaßt werden könnte, und sagt Göthe mit Wahrheit: der Verständige findet fast Alles lächerlich, der Vernünftige fast Nichts, so ist doch in der Kunst der Raum, in welchem wir

das Lächerliche für Zwecke der Schönheit vorfinden, nicht sehr groß. Die Kunst verarbeitet das Lächerliche in dem Komischen, welches wir vorsichtig zu unterscheiden haben. Die Verschiedenheit kündigt sich schon dadurch an, daß das Komische aus einer höheren Ansicht vom Menschenleben hervorgeht und die Phantasie in Anspruch nimt. Der bloße Witz kann lächerlich seyn, ohne komisch zu wirken, und wenn nicht selten das Lächerliche nur Sache des Verstandes bleibt, verlangt die Kunst nach einem Anschaulichen und innerlich Belebten.

§. 76.

Das Komische stellen wir dem Tragischen gegenüber; denn es beruht gleichfalls auf einer Grundansicht vom Menschenleben, nemlich der heiteren, und kann ästhetisch nur unter der Voraussetzung behandelt werden, daß der Gegenstand sich auch in eine ästhetische Form fügt. Jene Grundansicht aber geht aus der Unterordnung unter eine Idee hervor, und wie im Tragischen das Erhabene, welches die Verklärung der menschlichen Freiheit im Kampfe mit dem Aeußeren oder dem Schicksal enthält, das Wesentliche ausmacht, so im Komischen das Anmuthige, welches im Spiel des Zufalls erscheint, indem die außer dem Menschen wirksame Natur mit der Freiheit des Menschen in ein Wechselverhältniß tritt. Wo wir nemlich das Menschenleben zum Gegenstand unserer Auffassung machen, sind wir stets auf das Conflict der Freiheit und der Natur hingewiesen. Und wirklich erblicken wir in dem Komischen immer nur eine Erscheinung des Menschenlebens, und jeder andere Gegenstand kann auf keine andere Weise komisch werden, als wenn wir ihn dem Menschlichen gleichstellen und selbst in dem Vernunftlosen doch ein Analogon der Freiheit anerkennen. Innerhalb der menschlichen Sphäre ist aber dasjenige, was zum Komischen wird, nur Thätigkeit und Handlung; eine reine Passivität schließt die hierzu erforderte Wechselwirkung aus, und ein Ruhendes

wird dann nur Aufnahme finden können, wenn das Thätige entweder vorausgegangen ist oder wenigstens vorausgesetzt wird. Unter dem Namen der gegenübergestellten Natur aber begreifen wir Alles, was außer dem mit Freiheit thätigen Menschen gegeben ist und auf denselben einwirkt, bald als fremder Wille, bald als natürliches Ereigniß, immer aber wegen der sichtbaren Zwecklosigkeit als Zufall benennbar; ja selbst des Menschen fremd gewordene Natur in der Leidenschaft muß darunter verstanden werden. Stellt sich nun in Etwas ein Verhältniß der Natur gegenüber der Freiheit so dar, daß ein an sich zwecklos scheinendes Widerspiel der Natur sichtbar wird, in welchem die zufällige Erscheinung der Gegenwirkung auf einzelnen Puncten oder im Ganzen die menschliche Bestrebung vereitelt und mithin nach einer auf Etwas gespannten Erwartung das Bestreben selbst sich als nichtig ergibt, so erkennen wir ein Komisches, welches dadurch ergötzt, daß an der Nichtigkeit des menschlichen Handelns, wie sie sich in der Anschauung darstellt, dem Beschauer das Gefühl seiner eigenen gesicherten Freiheit und die Ahndung einer höheren unbedingten Freiheit erwacht und unterhalten wird. Wir können mithin bestimmen: komisch ist die Darstellung der im zwecklosen und sonach zufälligen Widerspiel der Natur vereitelten Bestrebung des Menschen. In ihm spielt oder entgegnet auf heitere Weise der sich stark bedünkenden Freiheit des Menschen eine fremde Kraft, die Natur, deren beseelender Geist als ein mächtigerer vorausgesetzt wird. Es übt die Natur eine Ironie aus, welche endlich doch auf einen Triumph des freien Geistes zurückführt.

§. 77.

Zwar könnte der Abstand, in welchem hier die beschränktere Freiheit zu einer höheren Macht steht, als Erweis für die Gebrechlichkeit des menschlichen Wesens nur schmerzlich gefühlt werden, allein dann müßte das

Ganze im Ernste verweilen und nicht blos ein heiteres Spiel seyn, durch welches die Natur nicht feindlich schaden, sondern nur spielen will, wenn sie auch dadurch anregt und Kräfte übt. Doch in der That geht auch allem Gefühl des Komischen ein ernster Moment und eine Anspannung, die als Erwartung auf die Bestrebung gerichtet ist, voraus, worauf dann die plötzliche Auflösung dem Gemüth das Gefühl eines freien geistigen Daseyns, das ist der Freude, erweckt. Daß auch die Freude am Komischen ein Ideelles zum Grunde habe, läßt schon die Bedingung aller geistigen Freude des Menschen voraussetzen. Wir können sagen, im Komischen neckt und foppt die Natur den Menschen; nur muß dies zufällig und zwecklos erscheinen; denn wo ein Zweck verfolgt wird, wie der der Besserung oder der Bestrafung, oder wo der Erfolg ein vernichtender ist und eine übermächtige Nothwendigkeit erkannt wird, wo also die Gegensätze verschwinden und die Einheit durchschaut wird, da hört das Komische und das Lachen auf und der Ernst nur ist vorhanden. Nie ist ein zur freiheitslosen Sache herabgesunkener, nie ein blos leidender Mensch komisch. Ein hungeriger Poet ist es, aber nicht ein wirklich verhungerter. Jenes Widerspiel muß deshalb auch nur momentan seyn und plötzlich erscheinen; daher das Komische weder eine große und gedehnte Länge und Breite verträgt, noch auch eine Vorbereitung erblicken läßt. Im Gegentheil erregt die Bestrebung des Menschen eine Erwartung ganz entgegengesetzter Art, welche plötzlich in Nichts aufgelöst wird. Ohne diese plötzliche Auflösung würde ebenfalls nur Erkenntniß des Irrthums gewonnen werden in der ernsten Vereitelung einer Erwartung. Was uns aber erfreut, ist, wie schon angedeutet wurde, das Gefühl, daß außer der Nichtigkeit menschlicher Bestrebung und der Hinfälligkeit alles Menschlichen auch ein Antheil an einem reinen, über das Wechselspiel der Dinge erhobenen Daseyn unbedingter Freiheit gegeben wird. Der Lachende schaut immer

von einem höheren Standpuncte herab in das Spiel des Lebens, und wir lachen nicht als Getäuschte über uns, sondern als die, welche sich auf Momente aus der Täuschung gerettet finden.

§. 78.

Das Reich des Komischen ist ein sehr weites, und ein weiteres, als man gewöhnlich meint. In den mannichfaltigsten Gestaltungen bietet es sich der Kunst dar, und eben so werden wir auch in der Behandlung der Kunst verschiedene Arten des komischen Stoffs und der Darstellung unterscheiden müssen. Eins nur bleibt allgemeine Bedingung, daß die Kunst auch das Komische unter eine ästhetische und schöne Form stellt, und es nur in dieser zum Gefühl als wohlgefällig spricht. Die besonderen Künste trennen sich hierbei und können nicht auf gleiche Weise wirksam seyn. Die Baukunst vermag höchstens nur ein lächerliches Product zu liefern, während Poesie und Malerei im Komischen ein reichausgestattetes Gebiet der freisten Thätigkeit finden. Ueber die Rechte der Musik wurde von jeher auch auf dieser Stelle viel gestritten. Beruht das Komische auf der Ansicht von den zwei das Leben gestaltenden und in ihm wirkenden Elementen, und erscheint es in dem ironischen Widerspiel der Natur gegen die Freiheit, und steht auf der andern Seite als Wahrheit fest, daß die Musik nicht das Aeußere und nicht Begriffe oder Gedanken, sondern Gefühle darstellt und für die objective Verschiedenheit der darzustellenden Gegenstände unempfänglich, eigentlich nur die mannichfaltige Weise der Gemüthsaffectionen ergreift, wenn also der komische Gegenstand nur mit oder ohne vorausgegangene sinnliche Auffassung in das Gebiet der Vorstellungen fällt, dagegen die Musik den Gedanken nur dann berührt, wenn er zu einem lebendigen Gemüthszustand geworden ist, so ergibt sich von selbst, daß eine unmittelbare Zeichnung des Komischen der Musik versagt ist; denn sie müßte das

neckende Widerspiel der zufällig eintretenden Natur in einem anschaulichen Bilde wiedergeben.

§. 79.

Um sicher vorzuschreiten, trennen wir zuerst die Lust am Komischen oder das angenehme freudige Gefühl, welches uns durch Auffassung einer komischen Handlung oder Situation erwächst, und in welchem wir, unserer geistigen Freiheit gewiß, erheitert lachen. Dieses ist als Stimmung des Gemüths musikalisch darstellbar. So kann eine anschaubare Scene, eine mimische Darstellung, ein Vortrag der Rede, ja wol auch ein Gesang von einer Musik begleitet werden, welche neben dem, was das Komische in Gestalt und Wort kund thut, die heitere Lust und das Ergötzen ausspricht, welches im Innern des Beschauers lebt; so kann durch fröhliche, und man darf sagen, lachende Musik ein Komisches eingeleitet werden. Diese Freude hat aber auch wirklich ihre Eigenthümlichkeit und wählt eine charakteristisch entsprechende Musik. Dies nun ist Darstellung eines im Anschauen des Komischen erregten Gefühls des freien, geistigen Daseyns, aber keine eigentlich komische Musik, welche nicht die überhaupt heitere und lustige seyn kann, wenn wir auch damit dramatische Scenen und Schilderungen komischer Handlungen begleiten. Es kommt hinzu, daß eine belebte heitere Musik den Geist auch empfänglich macht, das auf einem andern Wege durch Rede und Mimik ihm zugeführte komische Bild leichter zu erfassen. So bietet die Musik auf zweifachem Wege Hülfen fürs Komische dar.

Eine zweite Sonderung betrifft dasjenige, was mit der Musik verbunden im Gesang und in der theatralischen Darstellung wirkt. Das Wort, der Gestus, die sichtbare Situation gibt uns klar erkennbar das Komische. Entlöse man den Gesang von dem Texte und berücksichtige nicht die durch das Auge erfaßbare Situation, so bleibt größtentheils nur heitere Musik oder

charakteristische übrig, welche ihren Erklärer verlangt. In lustigen Liedern gewährt der Text die komischen Vorstellungen, die Musik ertheilt die heitere Färbung, und ohne Worte wird dieselbe Musik den Hörer nur froh und heiter stimmen, welche in der Oper mit Wort und Mimik lautes Lachen erregt. Man hat, um die komische Wirkung zu erweisen, das Beispiel aus Mozarts Don Juan angeführt, wo der hasenfüßige Leporello das Kommen des Geistes beschreibt. Vier langgehaltene Noten eines Tons, auch wenn sie von schnelleren Tönen umgeben würden, kann Niemand an sich für komisch halten; denn sie werden in ernsten und traurigen Melodieen schicklichen Platz finden; daß aber Leporello Tap, Tap, Tap singt, und damit den Schritt des Geistes malt, enthält einmal das komische Widerspiel, in welchem die Furcht dem feigen Tropf so mitspielt, und dann auch ein lächerlich Ungereimtes, den Gang eines Geistes durch Tap, Tap zu bezeichnen. Die Wahrheit dieser Behauptung kann man durch tausend Beispiele sich bestätigen. In Beethovens Sextett mache man die erste der in der zweiten Abtheilung befindlichen Variationen, in welcher bisher ein Jeder nur heitere Musik vernommen hat, zu einer selbstständigen Composition, lege den beiden Hauptstimmen einen komischen Text unter, und man wird die trefflichste Komik belachen müssen, welche der Text allein vermittelt.

§. 80.

Nach dieser Scheidung was bleibt übrig? Ein Zweifaches, in welchem wir allerdings auch eine komische Musik, aber nur in bedingter Form anerkennen, oder richtiger, in komischer Darstellung mitwirken sehen. Einmal nemlich können wir die Darstellung in Tönen durch Hülfe einer dazwischen tretenden Reflexion zu einem Analogon dessen machen, was anderwärts das Komische darstellt, und die Mittel zu einem fremdartigen Zweck verwenden. Dann ertheilen wir den Tönen, den

Intervallen, Figuren eine Bedeutung und können damit so weit ausreichen, als eben Musik auch in dieser Weise das Denkbare charakteristisch zu zeichnen vermag. Kein Ton aber und keine Tonfigur, kein Takt und kein Rhythmus ist an sich komisch, und nirgends eine rein komische Melodie ohne Text mit Sicherheit nachzuweisen. Daher wird der Componist in Ermangelung einer allgemeinen Uebereinkunft über die allegorischen Zeichen immer Gefahr laufen unverständlich zu werden. Der Abfall des Tons, z. B., aus der Höhe in die Tiefe, die Wiederholung einer Tonfigur in einer andern Stimme werden, wie viele andere Formen, auch zum Ernsten und Erhabenen mit Erfolg verwendet. Und so bedarf eine komische Instrumentalmusik eines Commentars, welchen der Verstand dictirt. Nur im Lächerlichkomischen ist die Zeichnung bestimmter; da greift dann die Tonmalerei ein, welche aber doch nie zu einer selbstständigen Gültigkeit gelangt und nur das Einzelne andeuten kann. Zugleich erklärt sich, wie der mit Musik, und daher auch mit deren Mitteln Vertraute dasjenige als komische Andeutung in der Instrumentalmusik unter den einschränkenden Bedingungen auffaßt, was ein Nichtvertrauter, ohne die Bedingung zu kennen, also zu deuten nicht im Stande ist. Der musikalische Hörer schaut in den analogen Zeichen ein gegenständliches Bild, was er eigentlich nicht sieht, und nimt den Gedanken zu Hülfe, welcher das Allegorische erklärt. Er besitzt den Schlüssel der Deutung auf seinem musikalischen Standpuncte, nur darf uns Keiner im Ernste erzählen, wie er in Compositionen von Schubert heraushöre, daß Schubert die Schneiderrechnungen nicht habe bezahlen können. (Neue Leipz. Zeitschrift, 1. Jahrg. 3. St.)

Sichrer ist der zweite Weg beim Gesang. Das Wort und die mimische Darstellung begleitend vermag die Musik in Tönen und im Rhythmus die Zeichnung des komischen Bildes zu unterstützen und so für einen komischen Eindruck mitzuwirken. Und warum sollte dies

nicht im Komischen wie in allen andern statt haben? Deutet nicht die Begleitung des ersten Kriegerchors im Christus am Oelberg von Beethoven das heimlich Lauernde und Tückische an? Für das Komische spreche ein einziges Beispiel aus Dittersdorfs Oper, Hieronymus Knicker. Die beiden Alten kommen in den Keller und beginnen gemüthlich den Gesang: Wir wollen uns placiren und hier den Wein probiren. Dann wechselt die hellere Tonart *A* dur und $\frac{6}{8}$ Tact mit dem ruhigeren *F* dur und $\frac{4}{4}$ Tact. Da erblickt der Alte den Armenier und erstarrt; er verliert das Gleichgewicht und kommt aus *F* dur vor lauter Angst in den Quartsextenaccord von *C*: Wer ist der sonderbare Mann? Die zweite Frage modulirt in *G* moll. In solcher Charakterisirung kann selbst eine an sich ernste, ja traurige Melodie, ein langsames Tempo, ein gedehnter Rhythmus dem Zwecke des Komischen dienen. Das Wort und die Mimik zur Stütze wählend wird so die Musik auch dem nicht streng musikalisch auffassenden Hörer komisch werden können.

Das Resultat aus diesem Allem liegt nun klar vor. Nie wird es gelingen durch Verwechselung der Begriffe und durch spitzfindige Demonstration die Natur der Musik umzuändern, noch ihr ein Recht zuzuwenden, auf welches sie selbst gar keine Ansprüche macht. Die Grenzen der Künste können erweitert, aber nicht aufgehoben werden. Sonach ist die Musik nicht befähigt unbedingt und ohne Voraussetzung ein komisches Gemälde durch eigene Kräfte zu entwerfen und auszuführen, besitzt eben sowohl Mittel einer komischen Darstellung in Wort und Gestalt durch Töne zu Hülfe zu kommen, welche von den Eindrücken der Gegenstände entlehnt auf den Gegenstand selbst angewendet werden, als auch Zeichen und Tonbilder, welche auf analogem Wege zur Darstellung des Denkbaren in dem Widerspiel der Natur und Freiheit verwendet werden können. Wie diese Mittel ihre Anwendung erreichen, läßt sich nach den besonderen Arten des Komischen noch näher bestimmen,

da jeder derselben besondere Grenzlinien und Bedingungen eigenthümlich sind.

§. 81.

Das Lächerlichkomische ist das Lächerliche in der Kunst. In ihm übt die Natur ihr neckendes Widerspiel durch die überraschende Verbindung ungereimter und ganz entgegengesetzter Dinge. Dieser komische Contrast mag von Andern auf ein dem Idealen gegenübergestelltes Sinnliches und Endliches oder auf ein Erhabenes und Niederes zurückgeführt werden, er mag als der sinnlich angeschaute Unverstand oder anders bezeichnet werden, einzig richtig sah Jean Paul, ohne es behauptend auszusprechen, daß die Kunst den lächerlichen Widerspruch nur in Bezug auf menschliche Handlung oder auf das Conflict von Natur und Freiheit behandeln kann.

Die Musik in den Grenzen und unter den Bedingungen, welche von uns mehrmals bezeichnet worden sind, auch für das Lächerlichkomische thätig, besitzt gerade hierzu charakteristisch eingreifende und bestimmter ansprechende Mittel als für andere Arten des Komischen. Es sind dies größtentheils diejenigen, welche disparate und an sich unvereinliche Momente vereinbaren. Daher behauptete Lolli, es sey die Instrumentalmusik der Komik vorzüglich fähig, und er arbeitete auf diesem Felde mit vorzüglichem Eifer. Da aber gehe man nicht mit ihm und Vielen auf den Irrweg ein, die Mittel des komischen Ausdrucks für das Komische selbst zu halten. Wir können diese Mittel auf ein Fünffaches zurückführen. 1. Die Tonfolge kann Extreme verbinden, welche unerreichbar scheinen möchten; so im plötzlichen Herabfallen und Aufsteigen, in Sprüngen. Von Ersterem gibt Onslows zweite Symphonie ein Beispiel in der Menuett, wo verschiedene Instrumente wechselnd in einer fortgeführten Tonfolge eintreten und einzelne hohe Töne in Octavensprüngen wiederholt werden und wieder zurückfallen. Solch Lächerliches wird im Kunstwerk zum Komischen, insofern

diese unerwartete Formel mitten aus dem Flusse der Melodie hervorspringt und diesen plötzlich hemmt. Wie aber hier der Contrast von entscheidender Wirkung ist, so auch in dem Uebergang in entgegengesetzte Tonarten, wie aus dem kräftigen *A* dur in das frostige *F* dur, oder wenn auf einen bedeutsamen Anfang eine leere Phrase folgt. 2. Die Nachahmung einzelner Figuren durch mehrere Stimmen oder Instrumente wirkt zugleich komisch und lächerlich. So in Haydns Quartetten, wo man Gespräche und Zänkereien zu vernehmen meint, in Ries Quartett Op. 126 Nr. 1 im Rondo. Die Personificirung, welche wir unterlegen, ergötzt komisch durch das freie Spiel in der Verbindung nicht erwarteter Dinge. In Cimarosa Matrimonio segretto ist höchst lächerlich, wenn im Duett zwischen dem Grafen und Paolino der Erstere die Figuren im Gesang des Letzteren auf dem Worte crede nachahmt und dann der Nachsatz in langgehaltenen Tönen folgt: di morir. 3. Nicht wenig trägt die Verschiebung des Accents von dem guten auf den schlechten Tacttheil und die augenblickliche Hemmung des Rhythmus zu einem lächerlich komischen Ausdruck bei. Da prägt sich das neckende Spiel der Natur gegen die sich selbst bestimmende Freiheit dadurch aus, daß das Strebende in seinem vollen Laufe oder im vermeintlich sicheren Anlaufe gehemmet und die Erwartung durch ein Regelwidriges vereitelt wird. So auch beim plötzlichen Eintritt einer den Zusammenhang lösenden Pause. Lolli gab ein Concert, in welchem Kinder zugegen waren und bei gewissen Accenten hell auflachten. Dies führte ihn auf die Benutzung dieses Mittels für komische Zwecke. Wären wir in unsrer Musik an vieles Gesetzlose und Ungereimte nicht zu sehr gewöhnt, würden wir wol öfter dabei in Lachen versetzt werden. Die künstlerische Sorgfalt für Bewahrung der Schönheit muß verhüten, daß daraus nicht eine Grimasse wird, welche nur mißfallen kann. 4. Lächerlichkomisch ist die Darstellung, wenn die

Musik eine mimische, nachäffende Rolle übernimt und ein Fremdartiges fast gewaltsam verbindet. Die Verwechselung der Kunstsphären bietet schon lächerlichen Stoff dar. Komisch aber wird eine solche musikalische Begleitung, indem der Hörende rein erhaltene Musik erwartet, doch bemerken muß, wie die Natur unwillkührlich durchbricht und mächtiger als der Wille gestaltet. So nennen wir lächerlichkomisch das Lied der Matrone von Mozart, welche durch die Nase singt: Zu meiner Zeit u. s. w. So das Zankduett in Aubers Oper, der Maurer, und die Nachahmungen desselben. In dem Terzett der Oper il Matrimonio segretto von Cimarosa spricht die Tante zur Ruhe, doch endlich kommt sie auch in Heftigkeit, da geht ihr der Athem aus und nach jeder Sylbe tritt eine Pause ein; sie kann nicht anders. Vorzüglich geglückt ist Hasselbach die Composition des Männerquartetts, der Zopf. Die Tonmalerei übt da ein ihr allgemein zugestandenes Recht, mit welchem sie in das fremde Gebiet überschreitet und fürs Lächerlichkomische wirkt. Wir lachen, wenn wir in Haydns Jahrszeiten das Spinnrad schnurren, den Hahn krähen hören. Beethoven läßt am Schlusse des Liedes aus dem Faust vernehmen, wie die Höflinge den Floh knicken. Der französische Operncomponist Philidor schrieb im Hufschmid eine Arie, in welcher ein Kutscher mit großer Wichtigkeit seine Geschäfte und seinen hohen Beruf schildert, wie er den Pferden schnalzt, wie die Kutschräder rasseln, wie er auf andere Kutscher ruft und die Platz machenden Fußgänger angstvoll schreien; Alles dies mit komischem Effect. Es parodiren hierbei die Instrumente den Sänger. 5. Sind Worte die Grundlage, so kann die Musik den Vortrag derselben so gestalten, daß sie unter dieser Form den ursprünglichen komischen Sinn behaupten und noch verstärken. Es wird die Wortsprache zum Träger des Komischen. Der tiefe Ton spricht den Unwillen und das herrische Machtgebot, der hohe den Spott und die lä-

cherliche Zärtlichkeit aus und alle anderen charakteristischen Tonzeichen der Rede werden zu musikalischen, wobei der lallende, stotternde, polternde, eilende Vortrag mitwirkt. Weiße's Lied: Ich war bei Chloen ganz allein und küssen wollt' ich sie, rechnen wir zu den komischen Gedichten; denn in Chloes Sprödigkeit und in dem Streiche, welchen ihr die Liebe spielt, sind alle hierzu wirkenden Elemente enthalten. Meisterhaft behandelte Beethoven dies Lied. Er gab dem Ganzen eine ausdrucksvolle Melodie und ließ in den Worten: Sie schrie, doch lange hinterdrein, das Wort doch drei Mal, das Wort lange neun Mal wiederholen. Nirgends gewinnt das neckende Spiel der Natur einen weiteren Raum als in der Zauberoper, wo das Gefühl weniger als die Phantasie in Thätigkeit tritt und das Wunderbare eine reiche Summe von Combinationen darbietet. Die Posse nimt Musik mit einem entscheidenden Erfolg der Ergötzung dann auf, wenn die lächerlichen Handlungen unter Tact und Harmonie erscheinen und dadurch das Närrische und Absurde eine gefällige Form gewinnt, das Sinnliche von einem Geistigen berührt wird. Als glücklichen Meister im Lächerlichkomischen wird immer v. Dittersdorf genannt werden müssen. Seine leider nun vergessenen Opern enthalten einen Schatz ächt komischer Zeichnungen und unnachahmlicher Lebensbilder; und doch ist Grazie nicht fern und geistvoll die Ausführung.

§. 82.

Das Naivkomische entsteht dadurch, daß die unwillkührliche Natürlichkeit auf die Regeln der Convenienz nicht achtet oder die Trennung der Lebensklugheit übersieht, und so der Wille, welcher ein Anderes erstrebt, übereilt und die Erwartung vereitelt wird. In der musikalischen Darstellung ändert sich hierbei Nichts, als daß sie das Naive in den einfachen melodischen Formen bewahrt, und darin mehr besagt, als es scheinen wollte. Als Beispiel kann das eben erwähnte Lied von Beetho-

ven gelten. Das Naive kann freilich auch mit Derbheit verbunden seyn, wie wir es oft in der komischen Oper finden. Herrscht das Sinnliche vor, so ergibt sich in der Natürlichkeit ein Niedrigkomisches, welches dadurch veredelt wird, daß in ihm der ironische Geist der Natur, und so der Geist überhaupt nicht ganz verstummt.

§. 83.

Das Komische wird satyrisch, wenn es den Abstand der mangelhaften und hinfälligen Wirklichkeit von dem Ideal erkennen läßt und die Armseligkeit und Schlechtheit dem strafenden Lachen preisgibt. Wir stehen da auf dem Gebiete des vergleichenden Verstandes, und die Musik kann wenig dazu beitragen, das satyrische Element eines Gedichts zu verstärken. Es entsteht die Frage, ob wol überhaupt satyrische Gedichte in Musik gesetzt werden können? Nur in sofern mag es zugestanden werden, als das Gedicht komisch gehalten ist, und dann dasjenige auch hierbei wirksam eintritt, was die Musik überhaupt dem Komischen leistet. Dann aber ergibt sich nur ein Scherzhaftes oder Possenhaftes, ein musikalischer Spaß. Vierey hat Goethes satyrisches Lied: Es wollt' einmal im Königreich der Frühling nicht erscheinen u. s. w. für eine Singstimme und einen Chor Froschstimmen, welche Qua Qua am Schlusse der Strophen und in der Begleitung schreien, componirt. Das Ganze ist zur Posse geworden, in welcher das Feinsinnige der Satyre gänzlich verschwunden und der flüchtige Scherz in einer burlesken derben Tonmasse erstarrt ist. Hat die Satyre eine ernste Grundlage, dann liegt sie außer dem Felde musikalischer Darstellung.

Der Spott kann poetisch nur im Sinn der Satyre genommen werden; im dramatischen aber findet auch die Verspottung eine Stelle, wobei der, welchen der Spott trifft, verlacht wird. So in Webers Freischütz. Ueber jenen Spottchor hat das Urtheil zum Theil dahin entschieden, daß er das Einzige in der Oper sey, was Miß-

fallen errege, das Gemüth beleidige und das Ohr verletze. Dies könnte nur ein Fehler des Componisten seyn. Man vergleiche in Matrimonio segretto von Cimarosa den trefflich gezeichneten Spott in dem Terzett der beiden Schwestern und der Tante, wo unter Andern am Anfang des Terzetts Carolina durch einen einzelnen höhern Ton das Höhnende trefflich ausdrückt.

Der Spott, welcher gegen die Musik und musikalische Werke gerichtet ist, fällt einer andern Art, dem Parodischen zu. Niemand wird ferner hierher ziehen, was der charakterisirende Tonkünstler ausführt, um in Charakteren oder in Gemüthsstimmungen ein ironisches Wesen zu bezeichnen. Wir sehen dies meisterhaft in Mozarts Opern durchgeführt, wie im Don Juan und im Figaro. So in dem Ständchen, welches der feinsinnige Hörer nicht als Aussprache wahrer Zärtlichkeit und Liebe nehmen, sondern das Spiel durchschauend nur lächeln wird.

§. 84.

Das Scherzhafte besteht in einem lebendigen Spiel der Phantasie und des Witzes in Verbindung einzelner Vorstellungen und streift bald ans Lächerliche, bald ans Satyrische, schwebt aber stets in heiterer Bewegung, welche durch die ihr eigene Grazie auch eine ästhetische Bedeutsamkeit gewinnt. Es wird nicht selten komisch; denn man lacht nicht sowohl über den Witz, als vielmehr über den Gegenstand, der mit sich auf komische Weise spielen läßt.

Die Musik kann scherzen, indem sie nicht erwartete Aehnlichkeiten auf eine überraschende Weise verbindet und in der leichten heiteren Bewegung neckend und kosend ergötzt. So in der einfachen rhythmisch charakterisirten Melodie, und in Verwebung mehrerer Melodieen, wie im Quartett.

Aber auch zu komischen Darstellungen ist der musikalische Scherz oft schon verwendet worden, indem

die Spielenden als komische Personen eintreten. Mangelt dann die Anmuth, so wird ein Spaß daraus, der auch an das Unschöne und Bizarre reichen kann, ohne immer zu verletzen, weil der Zielpunct in dem Contraste liegt und dieser auch ins Possenhafte übergreift. Wie der Contrapunctist Merula eine Fuge schrieb, in welcher Knaben Qui, quae, quod decliniren, und da sich versprechen, stottern, stocken, der Schulmeister wüthend darein schreit, so componirte Aumann eine Bauernmesse, deren wir auch bei der Parodie gedenken müssen. In Mozarts sogenanntem musikalischen Spaß tragen sechs Spieler mit allem Eifer eine Zeitlang ihre Stimme vor, dann fallen alle nach und nach aus der Tonart und setzen in einem falschen Ton wieder ein. Bekannt sind Haydn's und Romberg's Kindersymphonieen. Der Scherz in Haydn's Symphonie, Les adieux, nach einer Veranlassung, welche die Musikalische Zeitung 1809. S. 664 erzählt, componirt, geht ins Ernste über. Ein Instrument hört nach dem andern auf, erst die Blasinstrumente, was spaßhaft ist; wenn aber der Violon auch schweigt, wird die Stimmung unheimlich, und man begleitet die noch tönende Violine mit bangem Herzen bis zum Ende.

Witz und Scharfsinn bleiben der Musik unzugänglich; dennoch sollte sie auch hier eingreifen. Allein wie frostig und verfehlt sich in musikalischen Scherzen so Vieles herausstellte, indem die Kunst der Tonmalerei gemißbraucht wurde, oder der Witz aus ganz entlegenen Regionen den Stoff herbeiführte, bedarf kaum der Nachweisung. Melodieen in Anspielung auf Namen, wie Bach, Fasch, Hase, Schaaf, Abegg, sind weder komisch, noch musikalisch. Daß Graun in dem ersten Choral der Passionsmusik verbotene Quinten angebracht haben soll, um das Wort Frevelthat zu bezeichnen, ergötzt als erzählte Anekdote, aber läßt sich nicht durchs Ohr musikalisch fassen. So auch beim Komischen, das hinzugedacht werden soll.

§. 85.

Das Scherzhafte und das Komische vereinigen in sich die Parodie und Travestur. Beide haben es mit Umwandlung und mit dem Contrast zu thun, indem Gegenstand und Darstellung verwechselt werden. Die Parodie wendet einen ernsten Gegenstand auf eine komische Darstellung an, in welcher Umkehrung aber das Ideale selbst nicht leiden und nicht vernichtet werden darf. In der Travestur dagegen wird ein niedriger Gegenstand gleich einem erhabenen behandelt, ohne daß der Gegenstand durch die Vertauschung selbst zum ernsthaften wird.

Wie alle Künste hat auch die Musik diese Scherze mehrfach geübt, aber nur selten mit Glück und noch seltener mit einem ästhetischen Werthe. Die Travestur wird immer unzureichend und unstatthaft bleiben, weil der Verstand im Texte des Gesangs nachhelfen muß, und nur zu leicht ein Widerliches hervorgeht. Liegt ein vorhandenes schönes Werk zum Grunde, welches nicht ohne Spott und Persiflage umgestaltet wird, so ist die Verunglimpfung des Schönen nicht zu vermeiden. In der Parodie muß ein ernster und würdiger Text dem Scherze dienen, welcher in der Musik immer mit Lustigkeit verbunden ist; weshalb zu fürchten steht, daß Erhabenes in den Staub gezogen werde.

Schon die ältere Zeit war reich an musikalischen Spielen, da man in dem ausschließlichen Betrieb der ernsten Musik endlich das Bedürfniß heiterer Ergötzung fühlte. Zu den Parodieen gehört die Bauernmesse von Aumann, in welcher Bauern die einzelnen Sylben eines Kyrie buchstabiren, dabei sich versprechen und immer von neuem anheben, so daß ein grauses Tongemenge entsteht. Daß das Ganze im strengen Kirchenstil gehalten ist, macht es zugleich zur Travestur. Nicht erfreulich, sondern nur widrig kann der Doppelchor von Marcello in Venedig geklungen haben, in welchem eine Viehheerde schreit; verletzen wird die Uebertragung von Mozarts Ouvertüre zur Zauberflöte auf ein spottendes Gesang-

quartett, was vor einiger Zeit erschien, sobald man von dem burlesken Text auf die Tonunterlage sieht.

Parodisch hat man die Nachahmungen behandelt, in welchem herkömmliche Tonweisen und modische Manieren verlacht wurden, ein nicht unstatthafter Scherz, weil er gegen eine anmaßliche Allgewalt der Mode oder eine falsche Autorität auftritt; wie Goethe den naiven Dichter von Werneuchen durch seine Parodie zum Schweigen brachte. Marcello verspottete die modischen Formen seiner Zeit, Triller, Kadenzen, Ausschmückungen in einer Composition so bezeichnend, daß jeder der damaligen Tonsetzer augenblicklich in seiner Weise erkannt wurde. Einen gleichen Scherz trieb Clementi in seinen caratteri musicali für Pianoforte, um die herrschenden Manieren der damaligen Meister kenntlich zu machen. Hiller persiflirte in der Operette, die Liebe auf dem Lande, mit der Arie: Der Gott, der Herzen bindet, die altmodische Weise der Opernarien in langen Passagen und auf- und absteigenden Septimen. Eine Nachahmung der veralteten Tonstücke im Bau der rhythmischen Perioden und mit Schlußtrillern erregt Lachen; denn es erscheint darin ein heiteres Spiel der sich als Natur aufdringenden Manier. Die vermeintlichen Scherze, welche man unter dem Namen Quodlibet in Zusammenstellung bekannter und charakteristisch schöner Melodieen für einen lächerlichen Text gegeben hat, liegen außer den ästhetischen Grenzen und treiben selbst mit dem Schönsten und Erhabenen einen frivolen Spott. Man kann sie eigentlich doch nur als Producte eines verwirrten oder närrischen Seelenzustandes erachten.

Wenn man Katzenquartette, und neuerdings Gebhardt ein Duett in Rossinischen Formeln für zwei Katzen componirt hat, so ist darin der thierische Instinct zur musikalischen Kunstfertigkeit umgewandelt, und wir belachen, wie Natur und Freiheit einander foppen und das Ungereimte endlich sich einigt, wenn auch die Stimmen immerhin Katzenstimmen bleiben.

§. 86.

Eine Verbindung oder Verschmelzung des Komischen und des Rührenden im Sentimentalen ergibt das **Humoristische**. Man kann es mit Jean Paul das Romantischkomische' nennen. Dem Erhabenen schließt sich eine komische Auffassung so an, daß in dem Widerspiel von Natur und Freiheit ein idealer Gegenstand hervortritt und das Wirkliche abfällig und gering erscheint. So spielen Sterne und Jean Paul mit dem Ernst des Lebens auf eine rührende Weise. Mit Unrecht hat man das Launige, das ist das Wechselnde in der Stimmung des Gemüths überhaupt damit verwechselt, wol auch das Heitere im Allgemeinen mit diesem besonderen Namen bezeichnet. Der Wechsel, welcher hier zwischen dem Sentimentalen und Komischen eintritt, ist nicht selten mit Lossagung von dem Regelmäßigen verbunden und verleitet leicht zu einem Gesuchten und zu einem erzielten Sentimentalen oder dem Empfindsamen. Nun aber liegt der Kunst die Aufgabe vor, nicht nur das Ernste und Heitere, das Tragische und Komische, das Rührende und Lächerliche neben einander zu stellen, sondern auch beide Elemente zu verschmelzen, so daß ein zweideutiges bittersüßes Gefühl entsteht, wie der Mensch zugleich den Schmerz einer überspannten und vereitelten Erwartung mit der Lächerlichkeit der Ueberspannung vereinigt in sich trägt. Im Humor stehen Ernst und Lachen nicht schroff einander gegenüber, wie Schwarz und Weiß, sondern sie mischen und durchdringen sich.

§. 87.

Das Humoristische fällt der Musik in sofern anheim, als ihr den Wechsel heiterer und ernster Gefühle und deren Verschmelzung zu veranschaulichen möglich ist; dazu tritt dann die im Sentimentalen gegebene Reflexion und führt das, wenn auch nicht vollständig in Tönen darstellbare Gemälde weiter aus. Dennoch wird

in keiner Art der Darstellung ein treueres Abbild von den Vorgängen im Innern des Tondichters enthalten, als in der humoristischen, deren Charakter eine fortdauernde Bewegung ausmacht. Der Componist spielt mit den Regeln der Kunst und wagt mit Genialität das Aeußerste. Die Folge und Verbindung der musikalischen Gedanken weicht von dem Gewöhnlichen und Regelmäßigen ab und wählt andere Wege, als man erwartet; so wird die Wendung überraschend, und der Uebergang führt mit dem Effect des Contrastes auf gegentheilige Puncte, welche, einmal ergriffen, dazu dienen, auf neue Gegensätze hinzuführen. So hat ein steter Wechsel statt, und wir sprechen dem Kunstwerke Einfälle zu, die bald in Lachen versetzen, bald ernst und traurig stimmen. In diesem Umtausch spiegelt sich der Wechselverkehr zwischen Natur und Geistesfreiheit ab. Die geniale Neuheit in Bildung der Melodie und in Anordnung der Harmonie erfreut den regsam beschäftigten Geist des Hörers, und ein ästhetisches Interesse erwacht uns, indem wir wahrnehmen, wie bei aller scheinbaren Lossagung von der Regel doch die Einheit eines Kunstwerks erhalten wird, die Kühnheit mit den größten Schwierigkeiten glücklich ringt und das Mannichfaltigste inhaltsvoll und in prägnanter Bedeutung erscheint. Wenn die Melodie aus dem Einfachsten ein reiches Gewebe entwickelt, plötzlich aus dem ernsten Gedanken in einen heitern überspringt, der Tact sich fügsam den fast aufgedrungenen Accenten bequemt, die Farben der Tonarten wechseln, und nirgends die Fessel einer engen Regel den freien Flug der Phantasie beschränkt, so muß solch ein Lebensbild den Geist erfreuen. Lächerlich wird dann das Humoristische, indem es von dem Herkömmlichen abweicht, und mit dem scheinbar Ungereimten spielt; auf der anderen Seite aber komisch, wenn es mit den einfachen Tönen mehr ausspricht, als es selbst aussprechen zu können glaubt, wo mithin die Natur der Freiheit vorauseilt. Die Grade, in welchen die Lebendigkeit der Phan=

tasie hierbei gesteigert wird, und die Kühnheit, mit welcher sie in der Verbindung disparater Theile bis an das Barocke vorschreitet, lassen eine theoretische Bestimmung nicht weiter zu. Bald ist's die Melodie, bald der Rhythmus, bald der Wechsel einzelner Stimmen, bald contrapunctische Kunst, mit welchen die Phantasie spielt und Alles umzukehren scheint, während doch ein harmonisches Bild daraus hervorgeht. Wir können nicht mit Maaßstab und Richtschnur folgen, und doch besteht Alles durch ein höheres Gesetz der Einheit sich verbindend. Nur darf hierbei nicht an die Stelle natürlicher Lebendigkeit eine erkünstelte Selbstaffection treten. Leider hat unsere Zeit erfahren, wie weit hierbei der Drang nach vermeinter Originalität sich verirren und die bis zu einer Art von Frivolität gesteigerte Lossagung vom Regelmäßigen dem Schönen spotten kann.

Das, was unter dem Namen Scherzo einen Theil der Symphonie und Sonate ausmacht, hatte man früherhin nur für heitere und leicht bewegte Musik bestimmt; nach Beethovens Vorgange wurde diese Composition humoristisch gebildet, doch auch nicht selten der Namen gemißbraucht. Wie ein genialer Geist die rasch wechselnden Seelenzustände und die Gegensätze der Lebensansichten, welche ein in der Wirklichkeit unbefriedigtes Gemüth anregt, zu einem Bilde formt und mit dem Schönen ein anscheinlich launenhaftes Spiel treibt, hat uns Beethoven gezeigt. Eine abgeschlossene Regel läßt sich daraus nicht abnehmen. Wollten Haydn und Mozart durch ihre Compositionen dieser Art nur scherzend und tändelnd erheitern, so greift Beethoven tief in das Herz des Hörers ein, und reißt ihn fort, kühn durch Licht und Dunkel, Höhe und Tiefe schreitend. Seine Bewegung ist dann nicht unbedingt frei, sondern durch die Beziehung nach Innen befangen; bald tritt mitten in den Ernst plötzlich ein neckendes Spiel, wie in dem Adagio der Symphonie aus *B* dur, bald fällt die aufgeregte Lebenslust in eine ernste Betrachtung, bald tobt

sich die heftig bewegte Kraft ab, bald scheint das Ganze ein ironisches Spiel. Wer das flüchtige, schwärmerisch flatternde Wesen eines so geistreichen Humors nicht in seiner Bedeutsamkeit erfaßt, erblickt nur Sonderbares und Bizarres, zu welchem es auch durch ungeschickten Vortrag herabsinkt.

Waltet in dem Gemüth mehr unstete Laune und wirft der Zufall spielend die Affectionen in die Seele, deren Zustand ein fragmentarischer bleibt, so ergibt sich das, was man durch den Namen Capriccio oder Caprice benannt hat. In demselben schwebt weniger ein bestimmter Zweck der Darstellung vor, als der Drang unmittelbarer Entäußerung die wechselnden Stimmungen zusammenreiht. Der Unterschied, welcher zwischen einer freien Phantasie von Bach und einem Capriccio unserer neuesten Künstler obwaltet, ist groß; dort blickt durch die freieste Bewegung ein Regelmäßiges durch und schöne Formen erfreuen; hier ringt sich eine oft verwegene Kühnheit aus allen Banden los und läuft Gefahr, ohne alles Interesse zu verhallen.

§. 88.

In allen Formen des Lächerlichen, Komischen, Humoristischen erheischt das ästhetische Gesetz eine consequente Bewahrung der Schönheit. Auch auf der äußersten Grenze, wo das Gebilde zur Karikatur wird, darf sie nicht ganz vermißt werden. Ein an Uebertreibung grenzendes, ja in diese übergreifendes Spiel kann allerdings im Komischen auf Momente zugelassen werden und ein karikirter Zug in dem Burlesken noch Raum finden; allein nimmer werden die Apologen der Häßlichkeit uns zu entschädigen vermögen, wenn der Genius der Schönheit sich abgewendet. Insbesondere aber widerstrebt die edlere und zarte Natur der Musik einer niederen und derben Komik, welche hier alsbald ins Gemeine abfällt. Deshalb erwächst auch dem Künstler in

